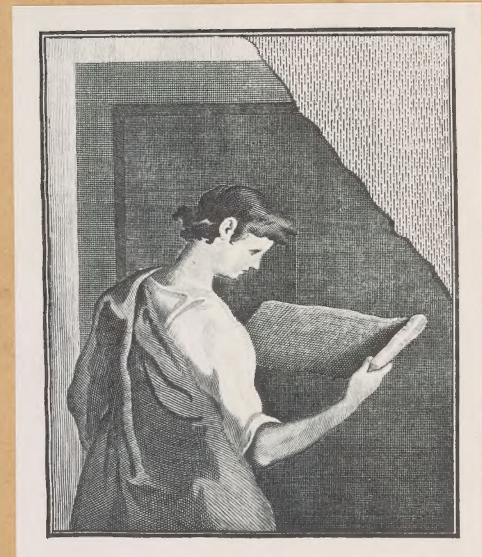
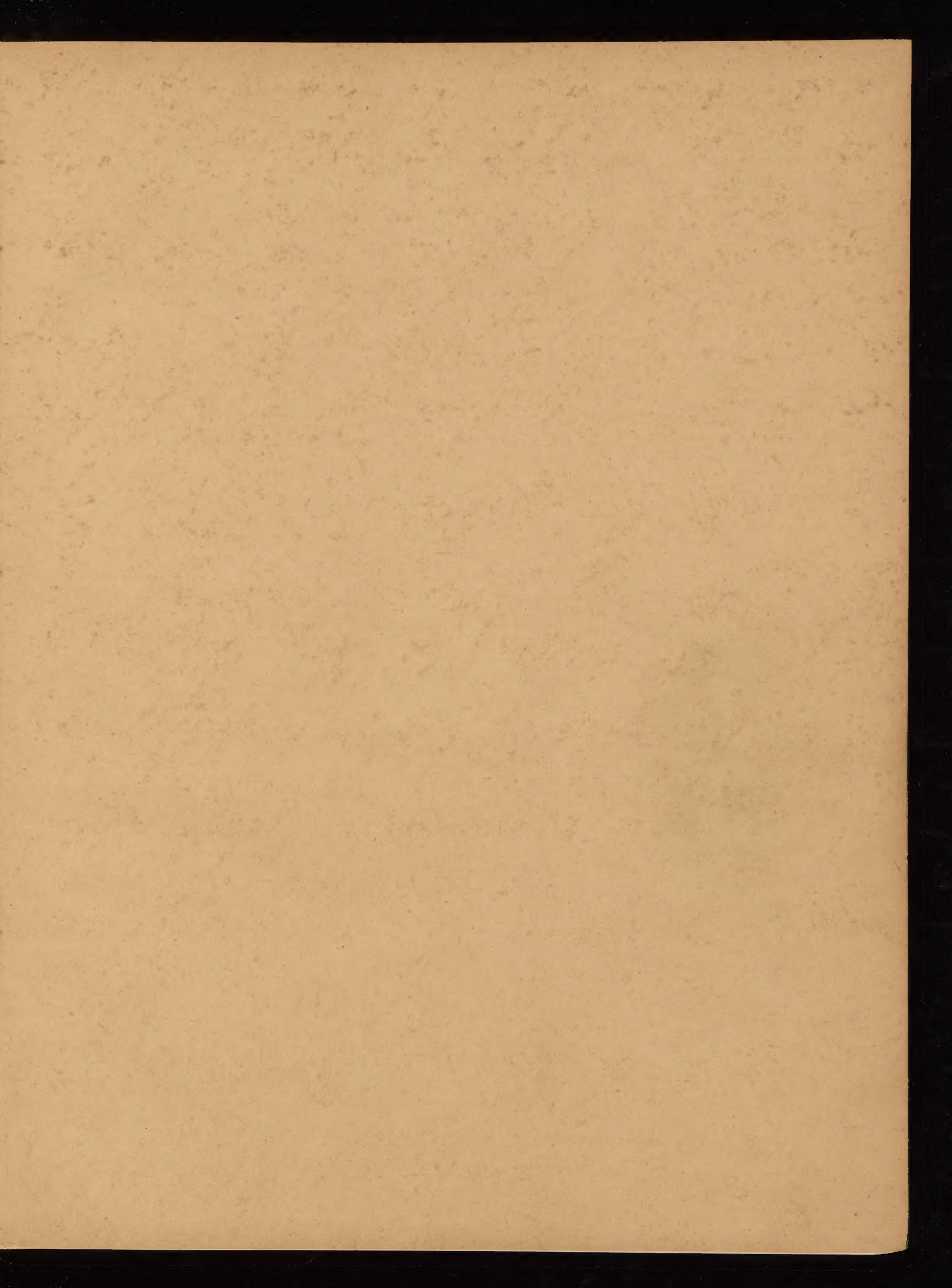


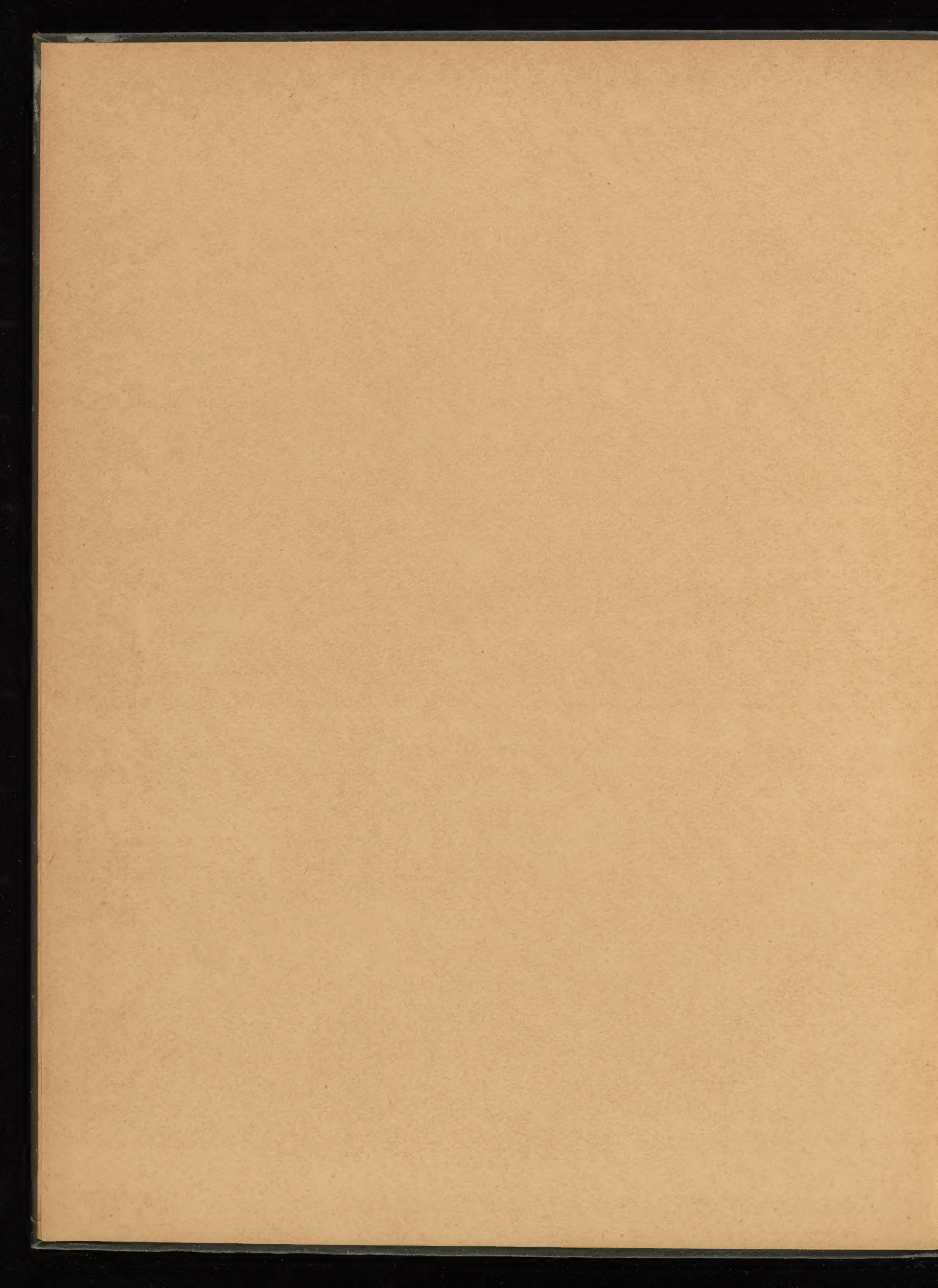
DER ARCHITEKT





THE J. PAUL GETTY MUSEUM LIBRARY





DER ARCHITEKT.

WIENER MONATSHEFTE

FÜR

BAUWESEN UND DEKORATIVE KUNST.

REDAKTEUR:

ARCHITEKT K. K. PROFESSOR F. RITTER V. FELDEGG.

XI. JAHRGANG 1905.

52 SEITEN TEXT MIT 118 ILLUSTRATIONEN UND 120 TAFEL-ABBILDUNGEN.



DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.

GETTY CENTER LIBRARY

I. Text:

II. Tafeln und Textbilder:

Polizei-Gefangenhaus:

Rathaus:

Schulen:

Slavische Volksbauten:

Sparkassen:

Tempel:

Theater:

Villen und Landhäuser:

Vereinshaus:

Wohn- und Geschäftshäuser:





Relief in Holz. Vom Bildhauer Archip Rosca.

Zur Entstehung des Ornamentschmuckes.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Die letzten zehn Jahre haben in der Geschichte der Ornamentik einen bemerkenswerten Umschwung der grundlegenden Anschauungen hervorgerufen. Vordem war Gottfried Sempers machtvolles Werk „Der Stil" bedingungslos in Geltung gewesen, insbesondere seine Theorie vom Bekleidungswesen als Ursprung der monumentalen Baukunst. Semper war von dieser Theorie aus zu einer Überschätzung der ornamentbildenden Kraft der Textilkunst gelangt und hatte auf gewisse Textilornamente die gesamte Ornamentik aufgebaut. Im besonderen führte er die Ornamente des geometrischen Stiles in gleicher Weise wie die Textilkunst an den Anfang der Kunstentwicklung. Er begann mit der streitigen Voraussetzung, daß die linearen Gebilde des geometrischen Stiles nicht aus der Natur genommen werden können. Vielmehr müßten sie spontan entstanden sein, und zwar, da sie sich bei den prähistorischen und Naturvölkern unserer Zeit in gleicher Weise finden, überall auf der Erdoberfläche. Daraus folge, daß auch der Anstoß zu ihrer Entstehung überall der gleiche gewesen sein müsse. Konnte man nun nicht an Naturvorbilder denken, so mußte der Mensch selbst und seine Umgebung das Vorbild geliefert haben. Und so gelangte Semper, wie Riegl es formuliert, zu seinem zweiten autoritativen Lehrsatz, daß nämlich die einfachsten und wichtigsten Kunstmotive des geometrischen Stiles ursprünglich durch die textilen Techniken der Flechterei und Weberei hervorgebracht würden. Auf den ersten Blick sieht man, daß die Stützen dieses kunsttheoretischen Baues sehr unsichere sind.

Zu denselben Folgerungen gelangte Conze, und fast die gesamte klassische Archäologie trat bei. Conze wandte die Sempersche Theorie insbesondere auf Vasen des geometrischen Stiles an. Die Lehre von der spontanen Entstehung des geometrischen Stiles auf den verschiedensten Orten der Erde aus einer textilen Technik schien fest gegründet. Daß die in gebogener Linie geführten geometrischen Ornamente (Wellenlinie, Kreis, Spirale), die sich ebenfalls auf den ältesten Vasen finden, aus der Textiltechnik nicht leicht erklärt werden konnten, machte nicht viel aus. Semper dachte sich den weiteren Verlauf der Entstehung geometrischer Ornamente dann derart, daß dem Flechten der Zweige das Flechten des Bastes gefolgt sei, von dem man zur Erfindung des Webens, zuerst mit natürlichen Pflanzenfasern, danach mit gesponnenen Fäden vegetabilischer oder tierischer Stoffe überging. Indem man die Halme in ihren verschiedenen Farben in abwechselnder Reihe ordnete, sei man zum „Muster" gekommen. Diese Theorie suchte man an der Hand der keramischen und metallurgischen Funde zu stützen. Riegl sprach im Jahre 1893 in seinen Stilfragen aus, daß sich weder diese spontane Entstehung noch ihr Gegenteil beweisen lasse. Er weist sogar schon die absolute Primitivität des geometrischen Stiles auf allen Punkten der Erdoberfläche und bei allen Völkern schlechtweg zurück. Für eine Beurteilung des geometrischen Stiles hätte ihn dabei schon stutzig machen können, daß der Dipylonstil keineswegs, wie er betont, ein primitiver, sondern ein raffinierter Stil sei.

In dieses System kunstarchäologischer, auf Semper fußender Anschauungen platzten nun aber die Troglodyten, Tierknochenfunde ältester Zeit mit Gravierungen figürlicher, nicht geometrischer Art, wie sie besonders aus den Höhlen Aquitaniens zutage traten, in einer so überraschenden Weise hinein, daß die Archäologen gleichsam überrumpelt erschienen. Schon Riegl verwertet dieselben und gibt Abbildungen. Für den, der es noch nicht gewußt hatte, beweisen diese Funde, daß das rein geometrische Ornament nicht das Primäre ist, daß das Primäre vielmehr die Naturnachahmung ist. Gar Sempers Theorie von der Priorität der Textiltechnik



Grabdenkmal der Familie Engelhart auf dem Wiener Zentral-Friedhof. Von Josef Engelhart.

scheinen diese Funde, die z. B. das Renntier in Linie wie in Form verhältnismäßig trefflich wiedergeben, ins Gesicht zu schlagen. Und wenn einzelne derselben auch geometrische Ornamente, wie Zickzacklinien, aufweisen, so nahm z. B. Riegl als selbstverständlich an, daß man es dabei nicht mit „Abschreibungen aus der Natur", sondern mit rein ornamentalen Gebilden zu tun habe.

Riegl spricht dabei immer von der „reinen Frucht eines elementaren künstlerischen Schmückungstriebes". Gewiß ist auch, was wir hier berühren wollen, die Kunst in ihren Anfängen wesentlich aus dem Schmucktriebe hervorgegangen.*) Man geht aber fehl, wenn man derartige Momente ausschließlich geltend macht. Neben dem Schmucktrieb ist vielmehr der Naturnachbildungstrieb wirksam gewesen.

Der Schmucktrieb ist seinerseits auf der einen Seite mit dem Spieltrieb, auf der anderen Seite mit der technisch-materiellen Formenbildung in Zusammenhang zu setzen. In letzterer Beziehung darf man wohl Conze recht geben, wenn er die Tektonik die Nährmutter der Kunst nennt.

Die Naturnachbildung aber darf man sich nicht als ein einfaches Abschreiben der Natur, sondern als ein Darstellen des im Gedächtnis ruhenden Naturabbildes denken. Das erste ist die Anschauung der Natur. Mit Unterstützung der Phantasie bildet sich alsdann in unserem Gedächtnis ein Abbild des betreffenden Naturgegenstandes. Und dieses Abbild wird dargestellt. Diese Theorie, die auch von Alexander Conze (Über den Ursprung der bildenden Kunst) vertreten wird, nur nicht wieder ausschließlich ins Feld geführt werden soll, wird von der Kunsterziehung der Japaner gestützt. Die Japaner schreiben nicht die Natur ab, sondern sie stellen das in ihrem Gedächtnis entstandene Abbild der Natur dar. Vielleicht kommt die Kunstentwicklung noch einmal dazu, diese Art des Schaffens als die höhere und wahrhaft richtige anzusehen und das Kopieren der Natur nur als Vorstufe und Vorschule gelten zu lassen.

Bei der Bestimmung der Richtung, nach welcher das in der Phantasie und im Gedächtnis ruhende Naturabbild zur Darstellung gebracht wird, kommt nun der Schmucktrieb in Geltung, der seinerseits einmal rein ästhetisch, anderseits ästhetisch-therapeutisch zu erklären ist. In letzterer Beziehung ist die magische Wirkung, welche ein bestimmter Gegenstand als Amulett ausübt, zu verstehen. Knochen, Zähne, Steine, Wurzeln, Samenkörner, Muscheln, Federn, Haare, Hörner werden am Körper getragen, damit etwas von der Kraft des betreffenden Tieres auf den Menschen übergeht. Auf diese Weise sind sowohl die Skarabäen der alten Ägypter, die Gemmen Mykenäs, die Zylinder Assyriens als manche Schmuckgegenstände von heute noch lebenden wilden Völkern, wie auch wenigstens zum Teil die Höhlenfunde Aquitaniens zu erklären. Mit Hilfe dieser Theorie, die neuerdings auch von William Ridgeway, dem englischen Archäologen, vertreten wird, lassen sich wohl auch die kunstvollen Tätowierungen der Maori auf Neuseeland erklären, die danach weniger schmücken als schützen sollen und vielleicht mit einer religiösen Magie in Zusammenhang zu bringen sind.

Endlich darf man bei der Frage vom Ursprunge des Schmuckes und der Kunst auch nicht das Moment, auf das auch Conze hinweist, außer acht lassen, nämlich die angeborene Freude am Rhythmus und an der Symmetrie; auch sie wirkt eng mit dem Spieltrieb zusammen.

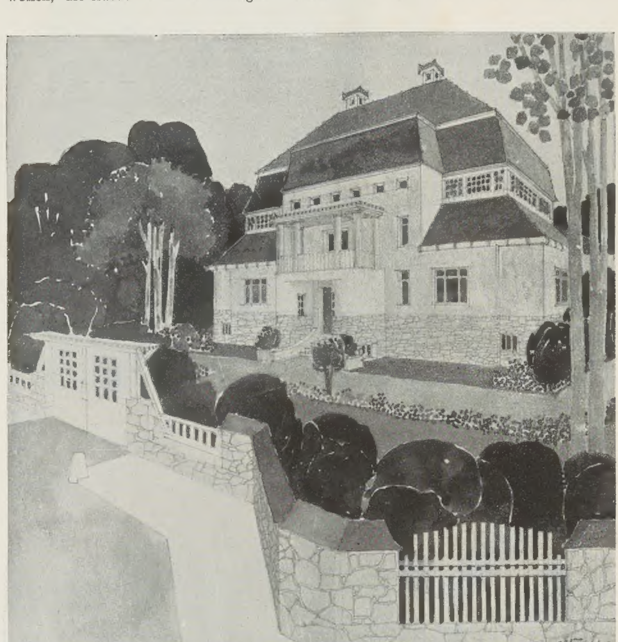
Die genannten vielfachen Erklärungen sind nun nicht nur zusammen in Geltung zu bringen für die Entstehung künstlerischer Ornamente, sondern sie müssen auch einzeln in verschiedener Stärke für die verschiedenen Techniken und Materiale ins Feld geführt werden. Die Tätowierungen der Maori lassen sich, wie gesagt, durch besondere Betonung des magischen Momentes (z. B. Knochenperlen um den Hals getragen) erklären, ebenso die Skarabäenornamente der alten Ägypter — für die ägyptische Kunst erscheint diese Erklärungsweise überhaupt besonders naheliegend**) — die Goldblättchenornamente und Filigranarbeiten Mykenäs sind dagegen Materialornamente; die finnisch-ugrischen Textilornamente vorzugsweise Naturnachahmungen***), aber auch auf magischem Wege (siehe oben) verursacht: Kerbschnittornamente, wie der Name andeutet, wesentlich durch Technik und Material entstanden usf. Einen Irrtum begeht man nur dann, wenn man eine Erklärungsart ausschließlich heranzieht. Spielen doch auch Traditionen und Routine eine große Rolle, namentlich dann, wenn ein Ornament, das für diese oder jene Technik besonders charakteristisch ist, auf eine andere Technik angewendet wird.

Wir kommen nun nochmals zu der Frage des Ursprunges der geometrischen Ornamente zurück. Ihre Priorität wird heute wohl allgemein nicht mehr aufrechterhalten. Für uns ist es zweifellos, daß es geometrische Urmotive niemals gegeben hat, daß auch die geometrischen Motive aus Naturbildern entstanden sind, daß den geometrischen Stilisierungen die Naturbilder vorangegangen sind, daß die rein geometrischen Ornamente erst durch Stilisierung an der Hand von

*) Vgl. die symbolische und ästhetische Erklärung des Ursprunges des Schmuckes in Prof. Emil Selenkas Buch „Der Schmuck des Menschen", Berlin 1900; ferner Lotzes Mikrokosmos, 2, 3, S. 203 ff.

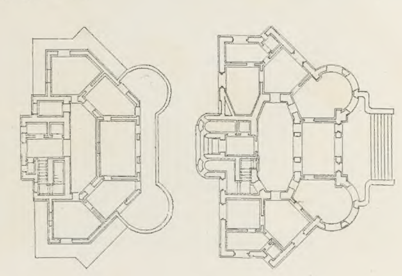
**) An dieselbe denkt wohl Riegl, wenn er betont (S. 143 u. o. W.), daß die Ornamente der Ägypter auch als religiöse Symbole aufgefaßt werden müßten.

***) Das deutet übrigens selbst Riegl an, wenn er die Troglodyten mit dem plastisch-initiativen Gestaltungstrieb in Zusammenhang bringt (S. 43 a. o. W.).





Entwurf eines Landhauses. Von den Architekten O. & E. Felgel.



Tradition, Routine und „Generalisation of Details“ *) in einer späteren Epoche der Kunstentwicklung entstanden sind.**) Wie wäre es denn sonst auch, nebenbei bemerkt, zu erklären, daß die neueste Kunstentwicklung wiederum zur reinen Geometrisierung des Ornamentes zurückkehrt (vgl. z. B. Kolo Moser und Peter Behrens)? Man wolle sich von der Richtigkeit dieses Schlusses nicht dadurch abbringen lassen, daß z. B. schon die Troglodyten oder die Tätowierungen der Maori oder die Funde von Hissarlik und Cypern scheinbar reine geometrische Ornamente zeigen. Eben nur scheinbar. K. von den Steinen hat, wie gesagt, hierfür den zureichenden Beweis erbracht. Es sei auch daran erinnert, daß die alten Finnen, wenn sie nach neuen Textilornamenten sannen, die Linien des brüchigen Eises zu studieren pflegten, daß Leonardo empfahl, die Muster der Mauerrisse zu studieren, daß der japanische Meister Hokusai die Spuren der Vogelkrallen im Sande als Vorbild zu seinen textilornamentalen Entwürfen nahm.

*) Von welchen Charles H. Read in seinem Aufsatz über Ornamentik bei Völkern des Stillen Meeres spricht.

**) Ohne mir ein Urteil über die Primitivität des geometrischen Ornamentes in der Ornamentik anzumaßen, möchte ich hier nur die Randbemerkung einschalten, daß, wer geometrische Formen als erst aus der Naturnachahmung entstanden ableitet, meines Erachtens von allen Göttern und vornehmlich auch von Kants Philosophie verlassen sein muß. Dem heutigen wilden philosophischen Naturalismus freilich liegt eine solche fundamentale Verkennung recht nahe. D. R.



Grabdenkmal Nikolaus Dumba's auf dem Wiener Zentralfriedhof. Von Prof. Edmund Hellmer.

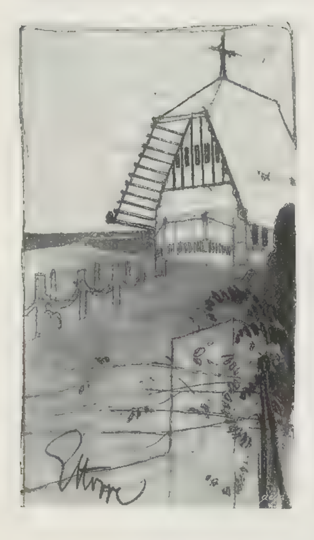
Hohe Warte. Illustrierte Halbmonatschrift für die künstlerischen, geistigen und wirtschaftlichen Interessen der städtischen Kultur. Begründet von Jos. Aug. Lux. Wien und Leipzig.

Wenn in unserer Zeit der unbeschränkten Warenerzeugung, der Auslese des Billigsten und Schlechtesten infolge des Mindestangebotes, der Losreißung großer Bevölkerungsschichten von der Scholle und dem Zusammenströmen derselben in unnatürlich anwachsenden Zentren, der unübersehbar entwickelten Arbeitsteilung einerseits und der daraus folgenden Spezialisierung der Handfertigkeiten anderseits eine harmonische ästhetische Kultur der Allgemeinheit, die zugleich das unfehlbare Gewissen des einzelnen wäre, auch kaum zu verwirklichen ist, so gilt es doch noch immer, unersetzliche Schätze vergangener Zeiten zu retten, bisherige Versündigungen an dem guten Geschmack erträglicher zu gestalten und drohendes Unheil, das Unkultur und Gleichgültigkeit uns bringen will, abzuwenden.

Vor allem muß aber in weitesten Kreisen das Bewußtsein geweckt werden, daß in jedem einzelnen Falle Formengebung und Dekor nur aus Zweck und Material abgeleitet werden dürfen, und daß das, was bisher „stilvoll“ genannt wurde, nicht dem Wesen der Dinge entsprungen und daher nur öde Nachahmerei und rein äußerlicher Aufputz war. Es müssen aber auch die Prinzipien, nach denen eine praktisch-vernünftige und daher auch ästhetisch-schöne Formung der Dinge zu einer wirklichen Kunstära führen können, so verallgemeinert werden, daß jeder einzelne im gegebenen Falle sein eigener Ratgeber sein kann.

Die neue Zeitschrift „Hohe Warte“ will nun ein treuer Eckart, in allen Fragen künstlerischer, geistiger und wirtschaftlicher Entwicklung ein Führer, Erklärer, Warner und Berater sein. Nach den ersten vier Lieferungen zu urteilen, scheint dieses Unternehmen zielbewußt in Angriff genommen zu sein und liegt es gewiß nur mehr an dem Entgegenkommen und Interesse des Publikums für die so löbliche Sache, wenn sie gedeihen soll. In trefflich gewählten Beispielen und Gegenbeispielen werden schlechte und gute Lösungen in Bildern gegenübergestellt und dadurch die Anschaulichkeit der jeweiligen Frage und ihrer Beantwortung zur handgreiflichen gemacht. Autoritäten ersten Ranges besprechen in klarer und anziehender Weise teils allgemeine, teils lokale Fragen und die literarische Qualität der Aufsätze allein gestaltet die Lektüre der Zeitschrift zu einer anregenden und hochinteressanten.

Allen jenen, denen die fortschreitende Verwüstung im Angesichte unserer Vaterstadt, der Umgebung und des Landes zu Herzen geht, die an ihrer künstlerischen Bildung weiterarbeiten wollen, die sich informieren wollen, wie künstlerische und soziale, sowie auch geistige Unkultur anderwärts bekämpft werden, und mit welchem Resultat dieses bereits geschehen ist, sei die Zeitschrift bestens empfohlen. Geradezu unentbehrlich ist sie aber für Stadtbauämter, Garteninspektorate, Flußregulierungskommissionen und Verschönerungsvereine. J. W.



Architektur-Skizze. Vom Architekten E. Hoppe.



Grabdenkmal Hugo Wolfs auf dem Wiener Zentralfriedhof. Von Prof. Edmund Hellmer.

Wohnhaus für eine deutsche Familie.

Für einen Rechtsgelehrten auf einem Grunde in Purkersdorf gedacht. (Tafel 12.)

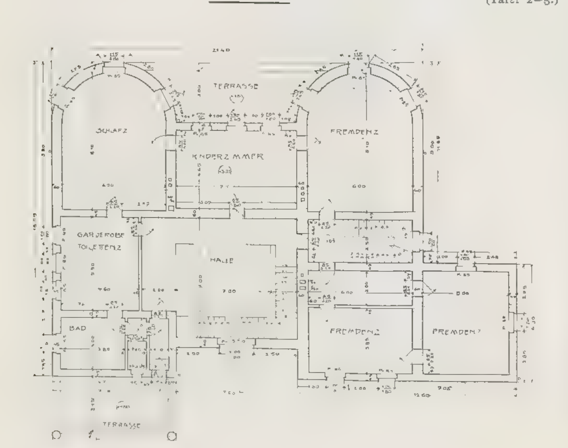
Von Kamillo Discher.

Das Einfache, Schlichte und Wahrheitsliebende, die gesunde, offene und gerade Gesinnung, das sind Eigenschaften, die jeder gut deutschen Familie den Stempel des wahrhaftig geistig Vornehmen aufdrücken.

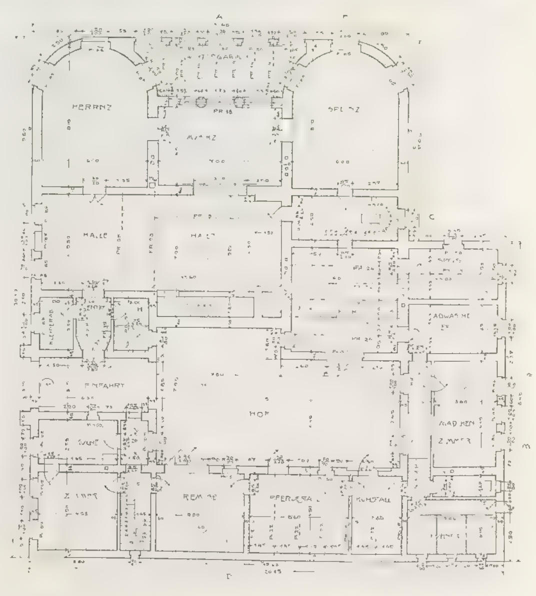
Und da der Mensch nur dann in seinem Hause sich wohl fühlen kann, wenn seine Umgebung ein getreues Spiegelbild seiner Empfindungen und Gesinnungen ist, so war dem Entwerfenden der Weg von allem Anfange an gegeben.

So entstand dieses Haus, das ehrlich und unverhüllt, einfach und schlicht, die Gesinnung, die Lebensansprüche und die gesellschaftliche Stellung seiner Bewohner ausdrücken soll. Keine falschen, protzenhaften Zieraten sollen es überladen, sondern frisch und schmuck soll es, vom jungen, lebensfrischen Tann umgeben, von außen schon einen gesunden und wohnlichen Eindruck machen.

Über dem Sockel, der aus wetterbeständigem rotbraunen Oszloper Nulliporenkalk besteht, erhebt sich der grauweiße einfache Fassadenputz, in welchen sich die reinweißen Fensterrahmen einschneiden, während die sichtbaren Zimmermannskonstruktionen von ultramarinblauer Farbe sind. Die Eindeckung ist mittels roter Falzziegel und die Rinne verkupfert gedacht.



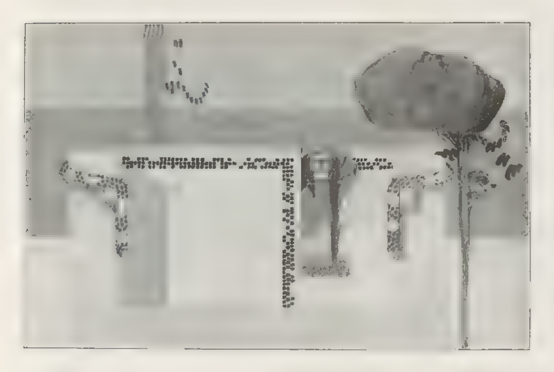
Grundrisse zu Leop. Bauers Villa „Kralik". (Tafel 2—5.)

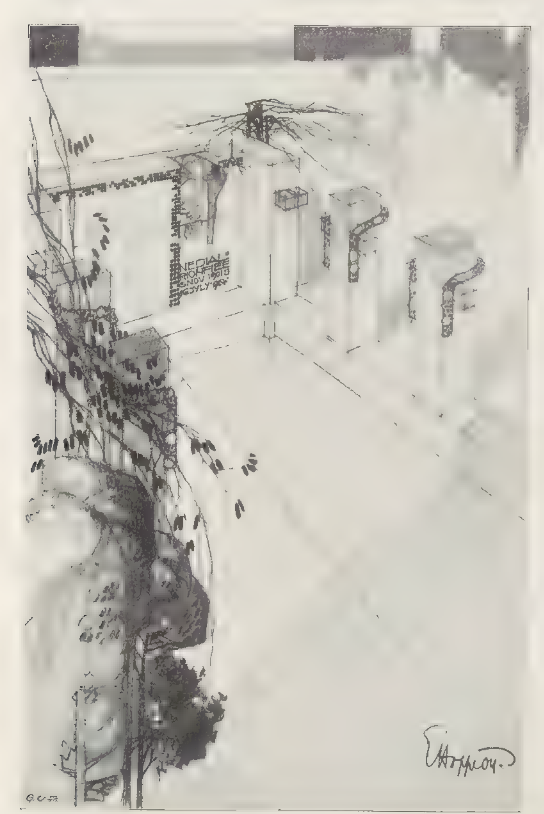


Zum modernen Kirchenbau.*)

Von Joseph Aug. Lux.

In einer Landgemeinde, wo wirklich einmal lauter einsichtsvolle Köpfe zu Rate waren, hatte man beschlossen, eine neue Kirche zu bauen. Der nötige Kirchenbaufonds war aufgebracht worden, und als man beisammensaß, über die Ausführung zu beraten, sagte der Pfarrer, der nicht nur ein guter Seelenhirt war, sondern auch in allerhand menschlichen Betätigungen Bescheid wußte: „Geld haben wir zwar nicht viel, aber es reicht für ein würdiges Gotteshaus, bei dem die Kunst nicht fehlt."





Entwurf zu einem Grabmal. Vom Architekten Emil Hoppe.

Kunst? Ist das etwas, das man sich extra verschreibt als Aufputz, Luxus, Dekoration, Putzmacherei?

„Nein, Kunst ist das, was Euch hilft, das Leben und seine Forderungen zu gestalten, Eure Wohnungen einzurichten, Euer Haus zu bauen, Eurer Verehrung Gottes sichtbaren Ausdruck zu geben, wofern nur alles mit ebensoviel Liebe als Verstand geschieht. Wo die Schablone anfängt, hört die Kunst auf. Sie ist etwas Lebendiges, das überall am Weltbau mittut, und darum darf sie bei unserer Kirche nicht fehlen."

Man war damit zufrieden. Wenn es etwas ist, das das Unsichtbare sichtbar macht, dann kann man es ja gar nicht entbehren. Im Nachbarorte hatte man schon vor längerer Zeit eine neue Kirche gebaut, gotisch, nach der Schablone, die richtige Normalkirche; eine solche wollte man nicht. Dort erfror man sich im Winter die Füße, im Sommer troff das Wasser von den schwitzenden Wänden. Altar und Kanzel waren nur einem Teil der Besucher sichtbar und mit den akustischen Forderungen war es noch schlechter bestellt als mit den optischen. Überdies wirkte der kahle Rohziegelbau ernüchternd und unharmonisch im Vergleich mit den übrigen Kulturwerken des Landes.

„Was meint Ihr also zu einer heizbaren Kirche?"

Die Frage war ganz unerhört, aber die Leute begriffen, daß sich hiermit eine ganze Reihe bisher unbeachteter, aber nichtsdestoweniger zwingender, hygienischer Forderungen erschloß, an denen man bei der neuen Lösung nicht vorübergehen konnte. Eine Anregung gab die andere, man ersah nicht nur die Notwendigkeit der Heizbarkeit, sondern auch der Belichtung, der guten Akustik und namentlich der allseitigen Sichtbarkeit von Kanzel und Altar, weil das Wort und die heilige Handlung bei vollem Kirchenbesuch zu jedem Gläubigen sprechen müssen. Diese praktischen Forderungen im Zusammenhang mit den Bedingungen des vorhandenen Materials einerseits, der liturgische und traditionelle Geist, der in dem unscheinbaren Dorfkirchlein Vorbildliches geschaffen hat, anderseits führten zu neuen, glücklichen Ergebnissen in bezug auf Grundriß und Konstruktion und ästhetischer Ausführung. Der Zentralbau wäre den obigen Momenten günstig gewesen, aber man entschloß sich zum Langhausbau, weil er in diesem speziellen Falle, wo keine besondere Raumentfaltung nötig war, dieselben Forderungen erfüllte und überdies dem Sinn der Bewohner näher lag. Was hier entstand, war nur hier möglich, anderswo hätte naturgemäß anderes entstehen müssen. Die Eisenkultur des Landes ermöglichte die Anwendung der modernen Eisenbetonkonstruktion, die Wände des einschiffigen Raumes waren mit weißem, rauhen Verputz versehen. Keinen falschen Marmor; in das Haus der göttlichen Wahrheit darf die Lüge nicht einziehen. Doch unten bis zur Manneshöhe sind die Wände mit dünnen echten Marmorplatten belegt, um vor dem Abfärben zu schützen. Die Fenster enthalten Kathedralglas, auch Glasbilder, aber im Presbyterium ist weiße Verglasung zur Belichtung des Altarbildes und der eventuellen Fresken in der Apsis.

So entstand ein poesievolles, dem bestehenden Dorfkirchentypus angenähertes neues Gotteshaus, malerisch im weißen Verputz, darüber ein hohes, farbiges Dach, organisch aus der Umgebung herausgewachsen, ohne übermäßige Höhenentwicklung, aber dennoch imponierend und würdevoll über dem Alltag stehend, erhaben und erhebend, ein Bild, das jeder im Herzen trägt, das ihn freundlich zum Betreten des Raumes einladet, wo ein versöhnender Gott wohnt und aus dem weißen Verputz Mosaikbilder niederschauen, Gnadenquellen voll Hoheit und Milde. Alles ganz schlicht, anscheinend ganz kunstlos, aber dennoch geweiht von jener echten Kunst, deren Segnungen schon in dem ärmlichen Bauernhäuschen zu spüren sind, wo, mit Liebe und Sorgfalt gepflegt, Blumen am reinlichen Fenster stehen.

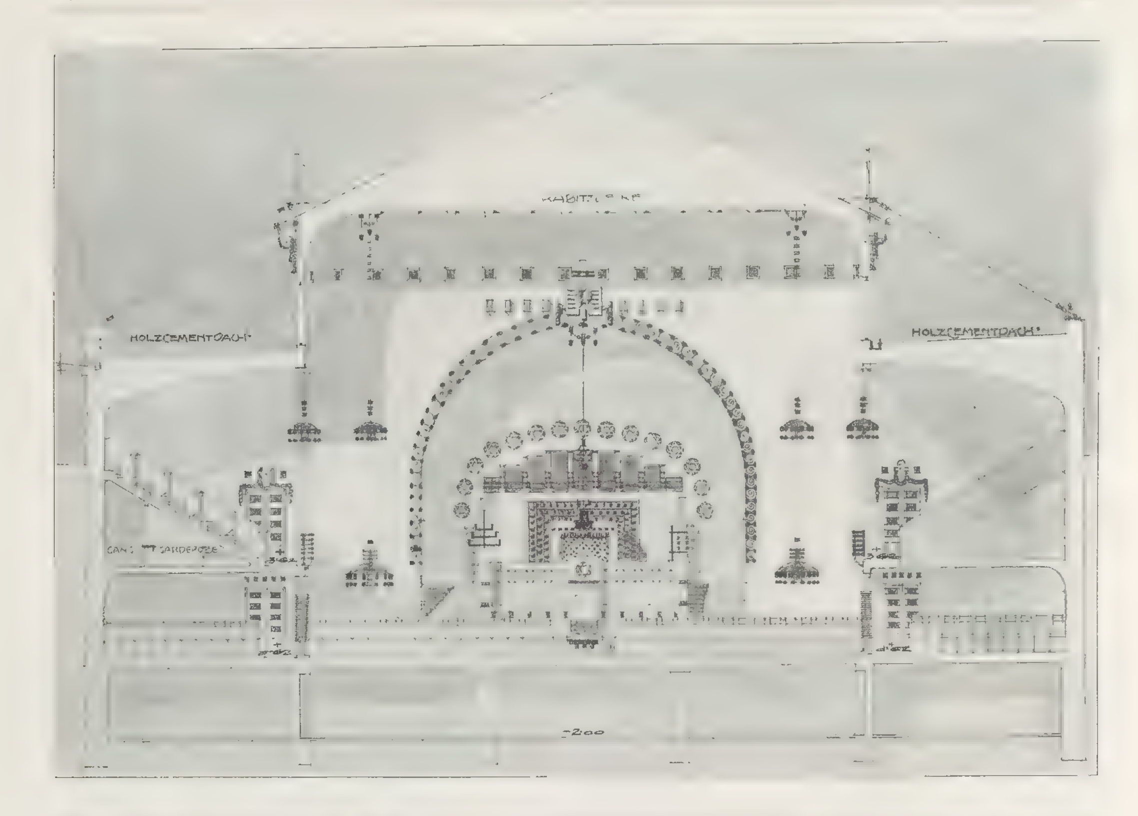
✣ ✣ ✣

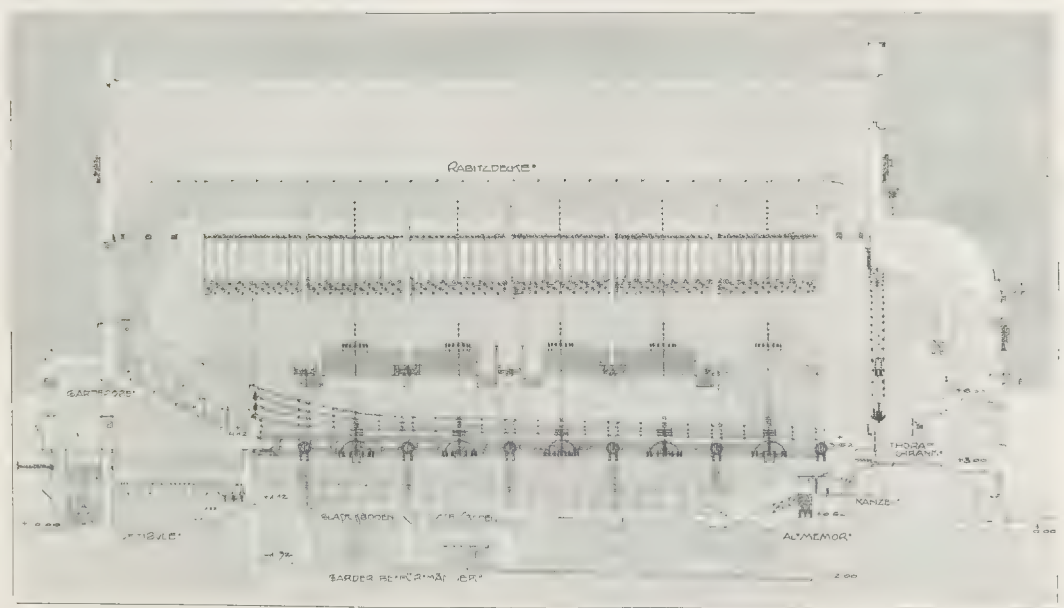
Ich habe mich bei dieser Schilderung längst vom realen Boden entfernt, denn diese ausgezeichnete Landkirche ist in Wahrheit nicht zur Ausführung gekommen. Sie wurde nicht ausgeführt, weil eine solche Gemeinde bisher noch nicht existiert. Also ein Zukunftsbild: Im idealen Sinne besteht sie schon, wenn man die Vertreter gesunder praktischer Anschauungen auf diesem Gebiete als eine solche bezeichnen will. Sie gehören den Künstlerkreisen an, dem Konsistorium, dem Unterrichtsministerium, also Faktoren, die für die Zukunft hoffen lassen.

Es ist eine fast unabweisliche Pflicht, eine Sache von so großer kultureller und künstlerischer Tragweite, die zur ganzen Öffentlichkeit sprechen soll, vor die Öffentlichkeit zu bringen, wohin sie gehört, nicht um den Fachmann, den Architekten, aufzuklären, der, sofern er Künstler ist, unserer Belehrung nicht bedarf, sondern den Besteller, der es in unserer Zeit verlernt hat, ästhetische Forderungen zu stellen und auf den ein guter Teil der Bausünden der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts zurückfällt. Die ganze bürgerliche Bautätigkeit seit den fünfziger Jahren ist ein einziger Skandal von Verfälschung, Imitation und Scheinkunst, und erst in jüngster Zeit geht da und dort eine Ahnung über die trostlosen Verirrungen auf, die Stadt und Land auf den Trümmern einer alten, feinen Kultur als trauriges Wahrzeichen und als abschreckendes Beispiel späteren Geschlechtern hinterlassen. Auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues herrscht seit Jahrzehnten eine Kunstagonie, die wohl zum guten Teil auf die übermächtige vorbildliche Wirkung vorhandener kirchlicher Monumentalschöpfungen älterer Zeiten zurückzuführen ist. Heute regt sich auch hier der neue Geist, und aus dem Zustand einer petrefakten Erstarrung scheint heute die einstige Schirmerin und Gönnerin der hohen Künste wieder erwacht und gewillt, auch ihrerseits den Forderungen der heutigen Kunst zu gewähren.

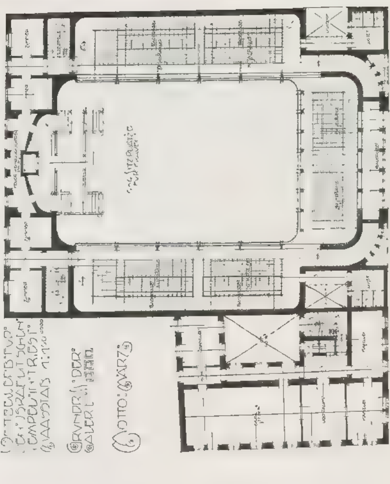
Otto Wagners Entwürfe für die Kirche der neuen niederösterreichischen Irrenanstalt enthalten die moderne Lösung jener Serie von Forderungen, die wir an den heutigen Kirchenbau zu stellen berechtigt sind. Es ist schon als ein bedeutsamer Schritt nach vorwärts zu betrachten, daß hier neuerdings der Beweis ermöglicht wird, wie sich die auf dem Fortschritt der technischen Mittel und der Materialverwertung beruhende moderne Konstruktion mit den kirchlichen Forderungen zu neuen steigenden Wirkungen vereinigen läßt.

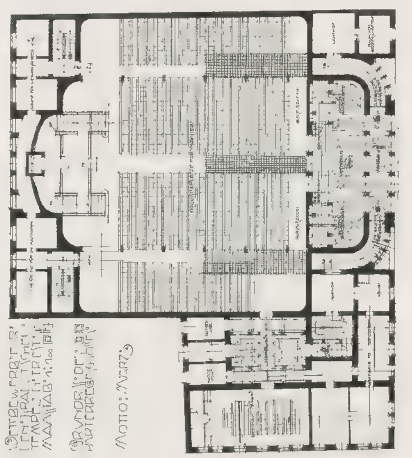
*) Zum III. Bande von Otto Wagner. Skizzen, Projekte und ausgeführte Bauwerke. Heft 5, 6, 7.

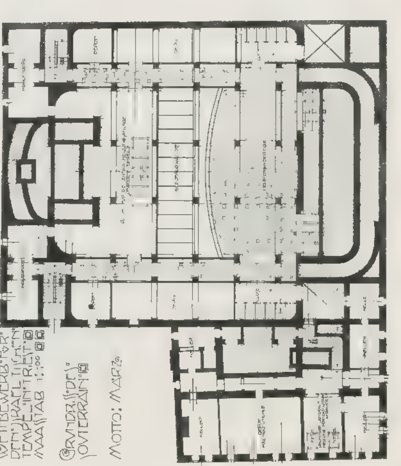




Wettbewerbsentwurf für den israelitischen Tempel in Triest. Von den Architekten E. Hoppe und O. Schönthal.







Wettbewerbsentwurf für den israelitischen Tempel in Triest. Von den Architekten E. Hoppe und O. Schönthal (siehe Tafel 13. 14).



Vestibül eines Wohnhauses. Wien, I. Franz Josefs-Kai. Von den Architekten H. Stierlin und H. Prutscher.

Entwurf der Malerei in Glasmosaik Geyling von Hubert von Zwickle.

Literatur.

H. Billing, Architekturskizzen. Verlag Jul. Hoffmann, Stuttgart.

Im Meere — oder sollen wir lieber sagen: in der Wüste? — modernen, zeichnerischen Architekturschwalles, den bekanntlich vor etwa über einem Jahrzehnt Otto Rieth eingeleitet hat, eine blühende Insel, eine Oase! „Malerisch", allzu malerisch sind freilich diese Skizzen noch immer; aber sie stammen auch von Malern, denen Prof. Billing die „Grundlagen der Architektur beigebracht hat", wie der Waschzettel des Verlages uns belehrt. — Möchten auf diesen „Grundlagen" wirkliche Baukünstler einstmals ihre Werke errichten, aber nicht bloß papierene, sondern solche in „Erz und Stein".

Der Preis von 10 Mark ist für das in durchaus tadelloser Reproduktion Gebotene ein überraschend geringer.

Karl Schwerzek, Erläuterungen zu dem Versuche einer Rekonstruktion des östlichen Parthenongiebels. Wien. Selbstverlag des Verfassers.

Ernst Ballach, Naturbilder in der Praxis des Metalltechnikers. Dresden. Gerhard Kühtmann.

Ein wahrhaft abschreckendes Beispiel dafür, bis zu welcher Geschmack- und Sinnlosigkeit der heutige Naturalismus im Kunstgewerbe, wenn er von der Talentlosigkeit mißbraucht wird, führen kann! Was am Anfange dieser Bewegung vielleicht noch lächelnd entschuldigt werden konnte, verdient aber heute bittersten Tadel. Wie ist es nur möglich, allen Grundsätzen der Technik und des Materialgefühls so brutal ins Gesicht zu schlagen? Weder die „Natur", noch die Technik, weder die absolute noch die angewandte Schönheit haben mit dergleichen Exzessen gegen alles künstlerische Gefühl auch nur das geringste zu tun. — Befremdlich ist, daß ein Verlag, wie der Kühtmanns, sich zu einer solchen Veröffentlichung hergeben konnte.

Otto Lueger, Lexikon der gesamten Technik und ihrer Hilfswissenschaften. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt.

Carus Sterne, Werden und Vergehen. Eine Entwicklungsgeschichte des Naturganzen in gemeinverständlicher Fassung. Sechste Auflage bearbeitet von Wilhelm Bölsche. Berlin. Gebrüder Borntraeger.

Der Fortschritt im Sinne einer genetisch zusammenfassenden Darstellung des Weltganzen, soweit wir es äußerlich begreifen, den die Naturwissenschaft im abgelaufenen Halbjahrhundert gemacht hat, läßt sich ermessen, wenn man etwa den für seine Zeit so überaus kühnen Versuch Humboldts, einen „Kosmos" zu schreiben, mit dem vorliegenden Buche Sterne-Bölsches vergleicht. Dort in der Hauptsache doch bloß reine Deskriptive — hier Entwicklungsgeschichte. Dort Tatsache an Tatsache gereiht — hier Kausalgliederung.

Wir können getrost sagen: Was die heutige Naturwissenschaft als Ganzes zu bieten imstande ist, das enthält dieses Buch.

Fehlt leider nur das innere Band wir meinen jene notwendige und vervollständigende Abrundung des Weltbildes, wie sie eben nur die philosophische Spekulation, als vom Objekt der Wahrnehmung zu deren Subjekt vordringende Denkungsweise, bietet und bieten kann.

Aber dergleichen haben Autoren und Verlag auch gar nicht beabsichtigt, vielleicht ist dergleichen heute auch gar nicht einmal möglich, und so soll denn unser Vorhalt keinerlei Vorwurf wider das Werk sein, das vielmehr jedermann aufs beste und eindringlichste empfohlen sei. v. F.

Das Neugebäude für Herrn Ig. Mozny in Prag. (Tafel 16.)

Vom Arch. Georg Justich.

Das Gebäude ist einfach und im modernen Stile gehalten. Zwei Erker geben ihm ein malerisches Aussehen. Sie tragen im dritten Stock einen Balkon, der mit einem polierten Messinggitter eingefaßt ist. Der Haupteingang ist mit einem polierten Eichenholztore versehen. Die Fassade ist weiß gestrichen, nur einige ornamentale Verzierungen und architektonische Profile sind vergoldet. Die Dachrinne ist aus getriebenem Kupfer. Die Bausumme betrug 82.000 Gulden.



Brunnen im Vestibüle eines Wohnhauses. Wien, I. Franz Josefs-Kai. Von den Architekten H. Stierlin und H. Prutscher. — Entwurf der Malerei in Glasmosaik Geyling von Hubert v. Zwickle.



Gesamtansicht des neuen Polizeigebäudes in Wien an der Elisabethpromenade.

Das neue k. k. Polizeigebäude, Elisabethpromenade, Wien. (Tafel 21 bis 24.)

Wir bringen im nachfolgenden eine Darstellung des neuen Polizeigebäudes, bei dessen architektonischer Gestaltung Architekt A. Keller sich hervorragend verdient gemacht hat.

Das Gefangenhaus besteht aus einem Ebenerdgeschosse, einem Hochparterre und vier Stockwerken; es wurde im Hofe derart eingebaut, daß der Trakt für Männereinzelhaft für sich als Zellentrakt mit durchgehender Mittelhalle ausgebildet ist, während die Räume für die gemeinsame Haft in anderthalbfachen Trakten um den Zellentrakt angeordnet sind und eine bequeme Verbindung mit den Amtslokalitäten ermöglichen.

Sämtliche Arrestfenster gehen gegen die inneren großen Höfe; gegen die Anrainer zu sind lediglich die Korridore angeordnet, aus deren hochgestellten Fenstern ein Ausblick gegen den Nachbar unmöglich ist.

Der Einzeltrakt dient nur für Männer. In den Trakten für gemeinsame Haft sind das Hochparterre und der erste Stock für Männer, der zweite und dritte Stock für Weiber bestimmt, für welche auch einige Einzelzellen angebaut sind. Im dritten Stock befindet sich außerdem die Krankenabteilung, im vierten Stock die Waschküche nebst Wäschekammer und Nähzelle, der Kleiderreinigungsapparat sowie zwei große Reserveapparate.

In dem an das Gassengebäude anschließenden Trakt der gemeinsamen Haft befinden sich im Parterre das Bureau und Untersuchungszimmer des Arztes, im ersten Stock einige Handzellen und im zweiten Stock die Untersuchungsräume für die weiblichen Häftlinge.

Im Erdgeschosse des Gefangenhauses, welches durch den Zellenwagenhof abgesondert zugänglich ist, liegt ein großes Sammellokal (170 m^2), an das sich die zur Aufnahme der Häftlinge nötigen Kanzleiräume, Depots und unter dem Einzeltrakte die Bäder anschließen, während sich auf der anderen Seite die Gefangenhausküche samt Nebenräumen und ein Stall für vier Pferde befinden.

Nebst dieser großen Sammelhalle befindet sich ein zweites kleineres Sammellokal, in welchem die an die Gemeinde Wien zu überstellenden Schüblinge gesammelt und dann durch eine vorgesehene Verbindungstür in das Gefangenhaus überstellt werden.

Im Souterrain des Gefangenhauses sind die Wirtschaftsräume und das Kesselhaus untergebracht.

Das ganze Gefangenhaus enthält 148 Zellen, davon sind im Einzeltrakte 50 Arreste von 3 m Länge, 2 m Breite und 3·20 m Höhe von 21·8 m^3 und 31 Arreste von 2·40 m Breite und je 28 m^3. Die Einzelzellen für Weiber haben je 48 m^3, die 48 Kumulativarreste für je sechs Köpfe je 102 m^3. Der normale Gesamtfassungsraum des Gefangenhauses beträgt 300 Köpfe. Der Luftraum, welcher auf den einzelnen Häftling entfällt, übersteigt somit das gewöhnlich geforderte Ausmaß von 22 m^3 für Einzeln- und 16 m^3 für Kumulativhaft.

Ein zweites, vierstöckiges Hofgebäude dient als Kaserne für die Sicherheitswache; es umfaßt zu ebener Erde den Menagesaal, ein kleines Speisezimmer und Wohnräume für das Küchenpersonal, im Hochparterre die Wohnung des Verwalters, das Schulzimmer, ein Marodenzimmer und in den weiteren drei Stockwerken je vier Mannschaftszimmer à 26·5 m^2, sowie zwei Waschräume und Nebenräume, im obersten Geschosse sechs Mannschaftskabinette à 17·5 m^2 nebst den Waschräumen u. dgl.

Im Souterrain ist ein Eiskeller vorgesorgt.



Turm des neuen Polizeigebäudes.

An Höfen bestehen: Ein großer Hof, ein Spazierhof für Häftlinge, ein Wirtschaftshof, ein Zellenwagenhof, ein Hof für die Wohnparteien und einige weitere kleine Höfe. Das Gesamtausmaß der Höfe beträgt 012·50 m^2; von der Gesamtarea per 7490 m^2 sind sonach 40·22% unverbaut. Hierdurch, sowie infolge der getroffenen Situierung des Gefangenhaustraktes ist der Zutritt von Licht und Luft im ausgedehntesten Maße möglich, zumal da die zusammenhängenden großen, gegen Süden gelegenen Höfe ein ausgezeichnetes Luftreservoir bilden.

An Eingängen sind vorhanden: Ein Haupteingang an der Gebäudeecke, ein zweiter Hauseingang und ein Eingang für das Wachzimmer der Sicherheitswache an der Elisabethpromenade, ein Eingang zum Zentralmeldungsamt und einer zu den Wohnungen in der Berggasse. Außerdem bestehen an der Elisabethpromenade noch zwei Einfahrten, eine in den großen Hof, die zweite in den Zellenwagenhof. Aus dem Zellenwagenhof führt eine weitere Einfahrt in den angrenzenden Hof des städtischen Schub- und Gefangenhauses Hahngasse Nr. 8 10, so daß im Bedarfsfalle auch das Ein- und Ausfahren der Arrestantentransportwagen von der Hahngasse aus möglich ist.

Im ganzen sind sechs durchlaufende Stiegen vorgesehen. Außer diesen bestehen noch eine Stiege zur Verbindung der Sicherheitswachstube mit den im Hochparterre situierten Bureaus des Gefangenhauskommandos, dann zwei Stiegen zum Verkehre mit dem photographischen Atelier und eine eiserne Stiege in den Sälen des Zentralmeldungsamtes. Die Hauptstiege ist eine dreiarmige Säulenstiege, deren Säulen am Schafte aus St. Girolamomarmor, in Base und Kapitäl aus Carrara- und im Sockel aus St. Crocemarmor ausgeführt sind.

Die Stiege an der Elisabethpromenade ist eine dreiarmige Pfeilerstiege, deren Pfeiler aus galizischem Kalkstein bestehen.

Die Postamente und Wangen bei dem Stiegenaufgang im Hauptvestibül und zum Zentralmeldungsamt sind aus Piranomarmor, zwei Säulen im Vestibül des Zentralmeldungsamtes aus schwarzem Gabriamarmor und die Stufen aus Karstmarmor hergestellt. Die anderen Stiegen sind einfache zweiarmige Traversenstiegen, und zwar: im Gefangenhaus und Kaserntrakt mit Granitstufen, sonst mit Marmorstufen. Die Kellerstiegen sind aus Rekawinkler Stein hergestellt. Im Hauptvestibül ist der Sockel mit rotem Veroneser Marmor, in den Seitenvestibülen in der Berggasse und an der Elisabethpromenade mit Kacheln verkleidet.

Die Widmungen der einzelnen Lokalitäten sind in den Plänen eingeschrieben.

Eine große Anwendung fanden armierte Betonkonstruktionen nach System Ed. Ast & Co. Diese Konstruktionen erwiesen sich durch rasche Herstellungsmöglichkeit und durch ihre Anpassungsfähigkeit an architektonische Anforderungen bei diesem Baue besonders geeignet. Sämtliche Decken im Gefangenhause, in den Sälen des Zentralmeldungsamtes und im Kaserntrakt, dann im Ebenerdgeschosse der Gassentrakte in allen Korridoren und Stiegenplatzeln, die Decken im Turme und dieser selbst, sowie die Decken unter dem Atelieraufbau und den Seitentürmen im dritten Stockwerk sind in dieser Konstruktion ausgeführt. Die meisten dieser Decken wurden als normale ebene Betondecken im Gefangenhaus und in

der Kaserne mit unten vorstehenden Rippen konstruiert, in den Vestibülen, Stiegen und Gängen wurden durch eine harmonische Verteilung der Astschen Betonträger kassettenartige Wirkungen in der Decke hervorgebracht und dadurch die Konstruktionen zur Architektur herangezogen, anstatt sie zu verkleiden. Für den Turmaufbau war eine möglichst leichte, aber trotzdem den Steincharakter wahrende Konstruktion bedungen. Auch diese Konstruktion wurde vollständig in armiertem Beton ausgeführt, wobei die äußere Kruste des Aufbaues in Marzanobeton gestampft und nachher vom Steinmetz überarbeitet worden ist.

Diese Turmkonstruktion bildet für Wien eine Neuheit.

Für das ganze Haus wurde eine Zentralheizung angelegt; als System wurde Niederdruckdampfheizung gewählt. Der Dampf wird in vier Kesseln von je 45 m^2 Heizfläche erzeugt und einem Dampfverteiler zugeführt, von welchem in vier getrennten, absperrbaren Dampfleitungen die Heizsysteme der verschiedenen Trakte gespeist werden, sowie im Warmwasserbereitungskessel das Wasser für die Bäder erwärmt wird.

Als Heizkörper wurden Rippenrohre, glattwandige Radiatoren, einfache liegende Rohrregister und Doppelrohrregister mit und ohne Luftzuführungskonsol verwendet. In allen Gefangenhauszellen befinden sich Doppelrohrregister, die derartig angebracht sind, daß in der Zelle selbst keine sichtbare Verschraubung vorhanden ist. In den sogenannten Ausbrecherzellen, Lebensmüdezellen und Zellen für Renitente befinden sich die Rohrregister in solcher Höhe, daß sie vom Häftling nicht erreicht werden können.

Mit besonderen Einrichtungen für Ventilation mit vorgewärmter Luft sind die Arbeitsräume, Gänge und Stiegenhäuser des Gefangenhaustraktes, der Zellentrakt, sowie die Parteienhalle und die Garderoben des Zentralmeldungsamtes versehen, während alle übrigen Räume nur Abluftkanäle mit oberer und unterer Jalousieklappe haben.

Die Wasserversorgungsanlage zerfällt in eine Trink- und Nutzwasserleitung. An die Trinkwasserleitung sind sämtliche Trinkwassermuscheln, die Bäder im Beamtenwohntrakte sowie sämtliche Waschtische und Waschmulden angeschlossen. Letztere Objekte deshalb, weil ein eventueller Wassergenuß bei den Zapfstellen nicht hintangehalten werden kann. An die Nutzwasserleitung sind sämtliche Klosetts, die Wäscherei und die Bäder im Gefangenhaustrakte angeknüpft.

Das Polizeigefangenhaus ist der erste derartige Bau in Österreich, bei welchem sich in den Arresten selbst Klosettanlagen befinden.

Es mußte ein Klosett gewählt werden, welches bei dem geringsten Wasserverbrauche eine kräftige Durchspülung ermöglicht, es mußte aber auch ein freiliegender oder komplizierter Mechanismus vermieden werden. Diese Bedingungen scheinen durch das angewendete sogenannte Urlklosett erreicht worden zu sein. Das in einer Mauernische angebrachte Spülreservoir ist mit einer eisernen Tür für die Zelleninsassen unzugänglich gemacht. Die Spülung des Klosetts wird nur mit einer geringen Fingerbewegung betätigt, wodurch auch hier Angriffspunkte vermieden sind. Als Massenaborte wurden statt des sonst üblichen Trogklosetts im Hause Reitklosetts verwendet, wobei das Reservoir und die Zugvorrichtung in ähnlicher Weise wie bei den Urlklosetts installiert sind. Die Aborte im Bureautrakte und Kaserntrakte sind als Fayence-Hochspülklosetts durchgeführt. In den Vorräumen befinden sich kleine Waschbecken. Als Pissoire wurden durchwegs Ölpissoire mit Schieferplatten hergestellt.

In den Bureaus wurden Waschtische aus Fayence eingerichtet. In den ärztlichen Zimmern befinden sich Gasschnellwasserwärmer oberhalb des Fußtrittwaschtisches. In den Reinigungszimmern des Gefangenhaustraktes sind gußemaillierte Waschmulden mit je sechs Waschstellen. Die Rückwände bei den Waschmulden sind verkachelt.

Die Badeanlage zerfällt in das Bad für Gefangene und für Bedienstete. Ersteres ist als Brausebad ausgebildet und mit Zentralmischapparaten versehen, durch welche eine größere Zahl von Brausen betätigt werden können. Jede Brause ist mit einem Fußbad nebst Sitzplatz ausgestaltet. Für Dauerbäder oder ärztlich verordnete Prozeduren ist ein Wannenbad vorgesehen.

In ähnlicher Weise ist das Bad für Bedienstete hergestellt, doch sind die Brausezellen mit einem eigenen Mischapparat versehen, um die Abgabe einzelner Bäder zu ermöglichen.

In den Höfen befinden sich mit Nutzwasser versorgte Spritzhydranten. Die sowohl in den Höfen als auch in den Stockwerken vorgesehenen Feuerlöschhydranten sind bei plombiertem Verschluß an die Hochquellenleitung angeknüpft.

Der Kleiderreinigungsapparat (Desinfektor) ist im vierten Stockwerke des Gefangenhauses untergebracht. Bei demselben ist ein Reinigungsbad mit Gasbadeofen vorgesehen. Die Beschickung und Entladung erfolgt durch getrennte Räume. Die Zufuhr der Effekten zum Kleiderreinigungsapparate erfolgt in eisernen, hermetisch verschlossenen, mit Rädern versehenen Behältern nach Art der sogenannten Koprophorkästen mittels eines vom Ebenerdgeschosse bis in den vierten Stock führenden eigenen Aufzuges.

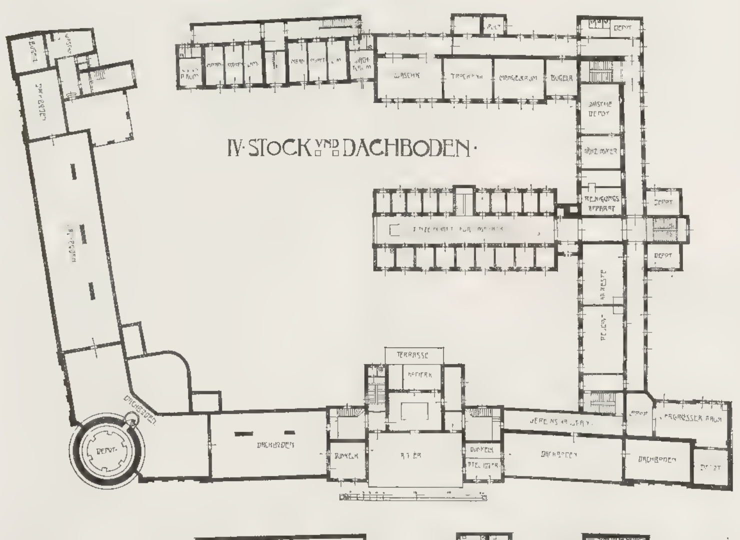
Die Waschküche ist für Handbetrieb eingerichtet. An dieselbe schließt sich die Trockenkammer an mit Kalorifer und elektrischem Exhaustor. Leuchtgas ist nur als Nutzgas in Verwendung, und zwar für die Badeöfen des Waschtraktes, für die Schnellwasserwärmer bei einigen Waschtischen, für photographische Zwecke im Laboratorium des Polizeimuseums, beim Siegeltische in der Abgangszelle und für Gasöfen jener Räume, welche auch zum Amtsdienste bei Nacht verwendet werden.

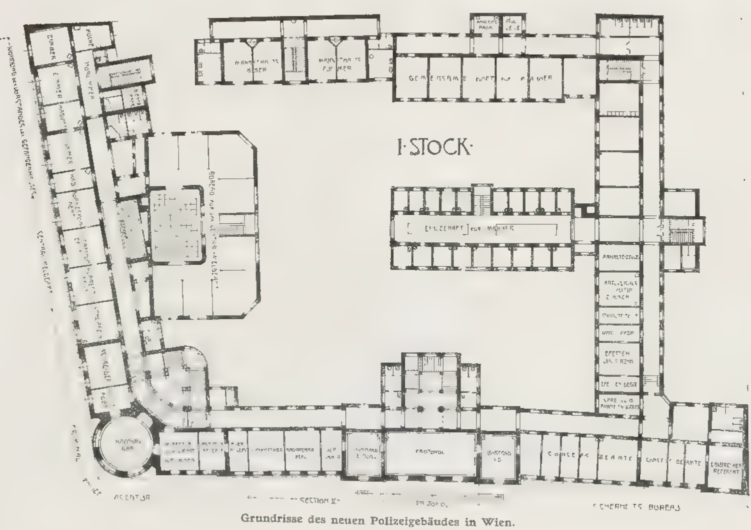
Die Beleuchtung erfolgt mittels Elektrizität.

Die elektrische Beleuchtungsanlage umfaßt ungefähr 1200 Glühlampen, von denen zirka 350 auf den Gefangenhaustrakt entfallen. Die Arrestzellen sind durch vergitterte Deckenlampen beleuchtet, welche vom Gang aus eingeschaltet werden. Dies ermöglicht dem Aufseher, während der Nacht die Zellen auch von außen leicht zu inspizieren.

Die Leitungen sind im Gefangenhause durchaus unter Verputz in Röhren verlegt; diese sind so geführt, daß eine Beschädigung von den Zellen aus unmöglich ist. Im Gefangenhaus befinden sich zwei Steigleitungen, um zu verhindern, daß nicht beim Schmelzen einer der Sicherungen etwa ein Gang oder eine Stiege ganz finster werde.

Das photographische Atelier besitzt besondere elektrische Beleuchtungseinrichtungen, um unabhängig vom Tageslicht Aufnahmen durchführen zu können. Die Bogenlampe daselbst ist für 110 Volt Maximal Ampère gebaut und besitzt zwei Kohlen-





Grundrisse des neuen Polizeigebäudes in Wien.



Vordere Fassade des neuen Polizeigebäudes in Wien.

paare, welche von Hand aus reguliert werden, so daß jeder beliebige Grad der Lichtstärke leicht eingestellt werden kann.

Die Anlage ist an das Gleichstromnetz der Elektrizitätswerke (2×220 Volt) angeschlossen. Um jedoch auch von der Zentrale im Falle einer Betriebsstörung im Straßenkabel unabhängig zu sein, und um namentlich für das jederzeitige Funktionieren der Beleuchtung im Gefangenhause eine Garantie zu haben, ist im Keller noch eine Akkumulatorenbatterie aufgestellt, an welche die Ringleitung angeschlossen werden kann. Von derselben wird auch der für die diversen einzeln brennenden Bogenlampen (im Zellenwagenhofe, im photographischen Atelier, im Vortragssaale des Polizeimuseums etc.) nötige Strom von niedriger Spannung abgenommen.

Als Beleuchtungskörper sind zum Teile Nernstlampen verwendet.

Das Haus ist reichlich mit Telegraphensignalleitungen ausgestattet. In jeder Zelle befindet sich ein Telegraphentaster. An einem neben der Aufseherzelle befindlichen Indikateur ist die Nummer der anrufenden Zelle ersichtlich.

Zum rascheren dienstlichen Verkehr sind im Gebäude mehrere Mikrophon- und Telephonstationen eingerichtet.

Im Parterre des neuen Amtsgebäudes an der Elisabethpromenade und des Polizeidirektionsgebäudes am Schottenring Nr. 11 wurden der Postverwaltung von der Straße aus zugängliche Lokalitäten zur Errichtung von Postamtsabteilungen für Briefaufgabe und Rohrpostbetrieb eingeräumt.

Dadurch ist neben anderen Vorteilen, welche das Vorhandensein einer Postanstalt im Hause bietet, auch noch die Möglichkeit geschaffen worden, Anfragezettel, Rapporte und einfache Akten mittels Rohrpost sehr rasch zwischen den beiden Polizeigebäuden zu befördern.

Die Fenster im Bureautrakte sind größtenteils mit Oberlichtöffnern versehen; die Gassenfenster erhielten Holzrollbalken.

Die Fußböden in den Bureaus und Wohnungen sind aus Eichenbretteln und sogenannten Doppelbretteln hergestellt. In Räumen mit starkem Parteienverkehre wurden Xilolithböden und Linoleumbelag verwendet. Die Korridore im Bureaugebäude sind mit Feinklinkern und einem mittleren Gangstreifen von Linoleum, in dem Gefangenhause aber mit Feinklinkern gepflastert. Die Einzelzellen erhielten einen Asphaltbelag, die Zellen für gemeinsame Haft aber einen Asbestitbelag. Die Einfahrten und der Stall sind mit Holzstöckeln, der Zellenwagenhof und die kleinen Höfe mit Asphalt gepflastert, die großen, teilweise mit Bäumen und Rasenplätzen bepflanzten Höfe sind makadamisiert.

Die Wände und Plafonds der Bureauräume sind teils bemalt, teils tapeziert. Der Sitzungssaal, der Speisesaal in der Kaserne und die Parteienhalle des Zentralmeldungsamtes erhielten Holzlamperien mit Linkrustafüllungen. Die Kasernenräume sind gemalt, die Arreste und Arrestgänge einfach gefärbelt. Die Krankenzimmer und Untersuchungszimmer des Arztes haben einen abwaschbaren Anstrich in Emailfarben. Ein Teil der Waschräume und der Stallwand sowie die Nischen für die Wassermuscheln wurden verkachelt.

Die Bezirkskrankenkasse in Floridsdorf. (Tafel 29, 30.)

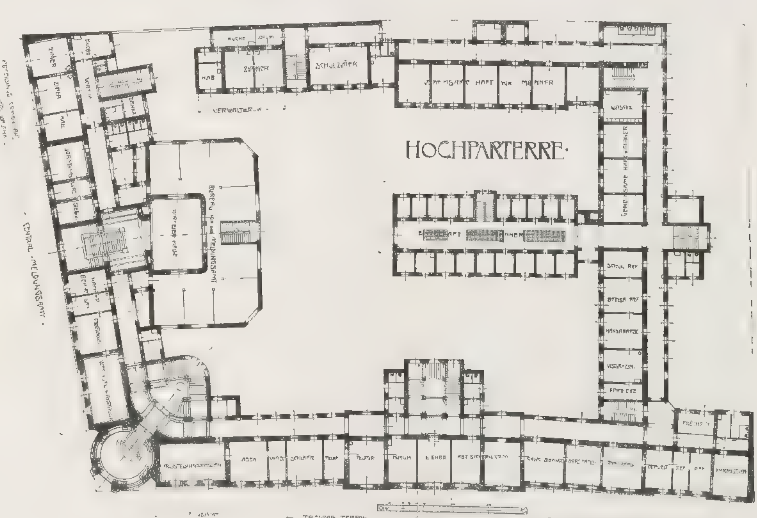
Erbaut von den Architekten Hubert und Franz Geßner.

Ein im besten Sinne moderner Bau ist in der Bezirkskrankenkasse in Floridsdorf erstanden. Die Architekten Hubert und Franz Geßner sind als Künstler, die in ihren Werken das soziale Moment zugrunde legen, verdientermaßen bekannt und angesehen. Die Leistungen Hubert Geßners haben wir unseren Lesern wiederholt dargestellt. Man erinnere sich an das Arbeiterheim, die Czernowitzer Sparkasse, an die Brünner Bezirkskrankenkasse.

Das neue Gebäude in Floridsdorf vereinigt die Amtslokalitäten der Bezirkskrankenkasse mit einem Miethaus und bildet in mehr als einer Hinsicht ein Vorbild von künstlerischer und kultureller Bedeutung. Zwei Eingänge vermitteln den Verkehr; der eine führt in das Haus, der andere in die Amtslokalitäten. Die letzteren bestehen aus einem Kassa- und Liquidationsraum, um den sich gruppieren: Das Meldungsamt, Sekretärzimmer, Arztzimmer mit separiertem Vorraum und der Garderoberaum.

Die Einrichtung ist einfach und zweckmäßig, die Wände sind auf 80 *cm* Höhe mit Holzlambris und darüber mit Fliesenverkleidung ausgestattet. Das Gebäude besizt zwei Stockwerke; in jedem Stockwerke befinden sich drei Wohnungen; zwei Gassen- und eine Hofwohnung.

Die Wohnungen bestehen aus zwei Zimmern, Vorzimmer, Küche, Klosett und einem eigenen Klopfbalkon. Die Waschküche befindet sich im Souterrain; dortselbst ist ein für alle Parteien gemeinsames Bad eingerichtet. Jede Wohnung ist mit elektrischem und mit Gaslicht, sowie mit Nutzgas und eigener Wasserleitung versehen, obgleich die Floridsdorfer Gemeinde keine eigene Wasserleitung hat. Eine sehr glückliche Neuerung besteht darin, daß die Zimmer nur ein breites



Grundriß des neuen Polizeigebäudes in Wien.



Luster im Präsidialbureau des neuen Polizeigebäudes in Wien.

Fenster aufweisen; dadurch ist eine sehr angenehme Fassadegliederung bewirkt und die Wirkung ist durch den Umstand noch erhöht, daß die großen Fenster ausgebaucht sind. Wie überall, ist auch in der Fassade von allem Überflüssigen abgesehen und statt der Stuckzieraten gutes solides Material verwendet. Die Fassade besteht aus einem Kunststeinsockel und über demselben ist das Haus mit Pyrogranitplatten verkleidet.

Der erste und zweite Stock ist mit einem Ornamente versehen, bestehend aus eingesetztem Goldglas, die von der Tiroler Glasfabrik geliefert sind und eine ganz ausgezeichnete Wirkung ergeben. Die Aufschrift ist aus Aluminiumbuchstaben; im Arztzimmer sind die Wände mit Linkrusta bespannt.

Noch der Hof wäre zu erwähnen, der asphaltiert ist und der über drei Stufen zum höher gelegenen Garten führt, der rings mit Sträuchern bepflanzt ist und dessen Mittelraum als Kinderspielplatz verbleibt. Der Garten ist für die gemeinsame Benützung der Hausbewohner erschlossen.



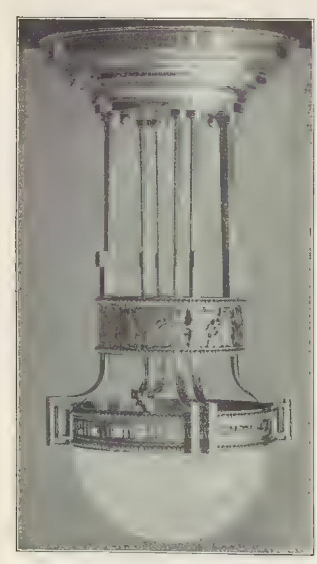
Rapportsaal des neuen Polizeigebäudes in Wien.

Alles in allem: Das ersichtliche Bestreben, in gutem soliden Material zu bauen nach vorgeschrittenen, sozialen und künstlerischen Grundsätzen haben das Zustandekommen eines so überaus sympathischen Werkes ermöglicht, von dem man wünschen kann, daß es als Vorbild das Seine tue.

Literatur.

OTTO WAGNERS dritter Band seiner „Skizzen, Projekte und ausgeführten Bauwerke“ ist im 5. bis 7. Hefte soeben erschienen und enthält eine neue, wohl, vom Standpunkte des Verfassers betrachtet, endgültige Lösung des städtischen Museumsentwurfs, ferner den Ausführungsentwurf der Kirche der niederösterreichischen Landesirrenanstalt, sowie die Pläne des im Bau begriffenen k. k. Postsparkassengebäudes.

Den Museumsentwurf anlangend, glauben wir einer besondere Hervorhebung der Vorzüge und Schönheiten desselben mit dem Hinweise auf die von uns in Angelegenheit des Wettbewerbes um diesen Bau bezogene Stellung entraten zu können; wie denn auch Wagner selbst in weiser Zurückhaltung den leidigen Streit nicht abermals entfacht, sondern sich damit begnügt, die Verbesserungen der neuen Anlage im Vergleiche zu seinem älteren Entwurfe ruhig und sachlich zu kennzeichnen.

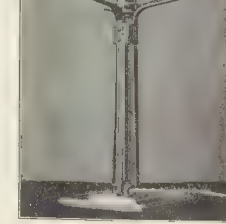


Vestibüldeckenlampe im neuen Polizeigebäude in Wien.

Wagners Kirche wird in nicht zu ferner Zeit als ausgeführtes Bauwerk erstanden sein und so eindringlich Zeugnis ablegen für des Meisters Können und seine in mehr als einem Punkte vom Gewohnten abweichenden Ansichten über zeitgemäßen Kirchenbau. Vorgreifend möchten wir nur darauf hinweisen, daß Wagner überwiegend den utilitären Forderungen Rechnung trägt, wie sie die Gewohnheiten, Bedürfnisse und — wohl auch Schwächen der modernen Menschen in so reichlichem Maße bedingen. Eine allzufromm-gläubige Gemeinde, die unter dem bannenden Zauber priesterlicher Zeremonien steht, der Weihrauchduft und Glockenklang, Chorgesang und rituelle Handlungen bei dämmernder Beleuchtung jene Stimmung suggerieren, die nun einmal das unerläßliche Bedürfnis wirklich religiöser Naturen ist, die freilich hat Wagner ernstlich nicht im Sinne, für die baut er nicht.

Otto Wagners Gotteshaus ist Gottestheater: Man hört gut und man sieht gut, was da vorgeht, und zwar von jedem Platze aus. Da dieses Haus im besonderen für Irren gebaut ist, ist diese Vorsorge doppelt zu loben. Denn es ist, wie jeder Irrenarzt bestätigen wird, außerordentlich schwer, Irre geistig zu sammeln, ihr defektes Denken auf einen bestimmten Punkt zu konzentrieren. Mit halbem Ohr, mit halbem Auge hören und sehen sie zu; wenn dann die andere Hälfte dieser Sinne, etwa durch unzweckmäßige Anlage der Kirche, leer ausgeht — bleibt nichts übrig, die Kranken noch zu halten.

Interessant ist, um auch von der äußeren Erscheinung der Kirche zu sprechen, die Lösung, die Wagner der Kuppel zuteil werden läßt. Sie ist in ihrer äußeren Schale etwa doppelt so hoch als im Innern. Wagner maskiert also. Zwischen Innen- und Außenform schiebt sich ein wichtiger „konstruktiver Hohlraum“ (wenn dieses Wort erlaubt ist) ein. Und nun vollends: welche Art Konstruktion. Eisernes Sprossenwerk. Nirgends auch nur die geringste Spur eines Gewölbes. Wagner erzielt dadurch eine außerordentlich geringe Belastung der tragenden Pfeiler und vollendete Stabilität. Aber, so müssen wir doch fragen, wo bleibt hier der Grundsatz der konstruktiven „Wahrheit“, der Wagners ästhetisches Glaubensbekenntnis ausmacht? Ist eine durch eiserne Träger hergestellte Gewölbeform (denn das ist doch die Kuppel) noch konstruktiv wahr? Ist es vom Standpunkte der konstruktiven Wahrheit zulässig, eine im Äußern sphärische Form im Innern durch geradliniges Stabwerk herzustellen? Die Frage will ich offen lassen, aber ich glaube, daß die Kunst stets, sobald sie auf den Höhepunkt einer Entwicklungsphase anlangt, auch das konstruktive Prinzip als solches zu verleugnen beginnt und es zum bloßen Symbol verwandelt. So stellt der griechische Tempel Tektonik in Stein vor, obwohl Holz seiner Formensprache ursprünglich zugrunde gelegen war, Tektonik ursprünglich Holzstil ist. So wandelt unter der äußeren formalen Hülle Material und Konstruktion, so schreitet die Formensprache der Kunst von den Naturlauten der untersten Stufe zu den Wortsymbolen der oberen Stufe.... Wir wünschten bloß, daß Otto Wagner nunmehr auch die Kühnheit hätte, theoretisch seinem grob-materialistischen Glaubensbekenntnisse zu entsagen und jene Folgerungen zu ziehen, zu denen ihm sein lebendiger Sinn für das Richtige im praktischen Schaffen von selbst gedrängt hat.



Lampe des Präsidenten im neuen Polizeigebäudes in Wien.

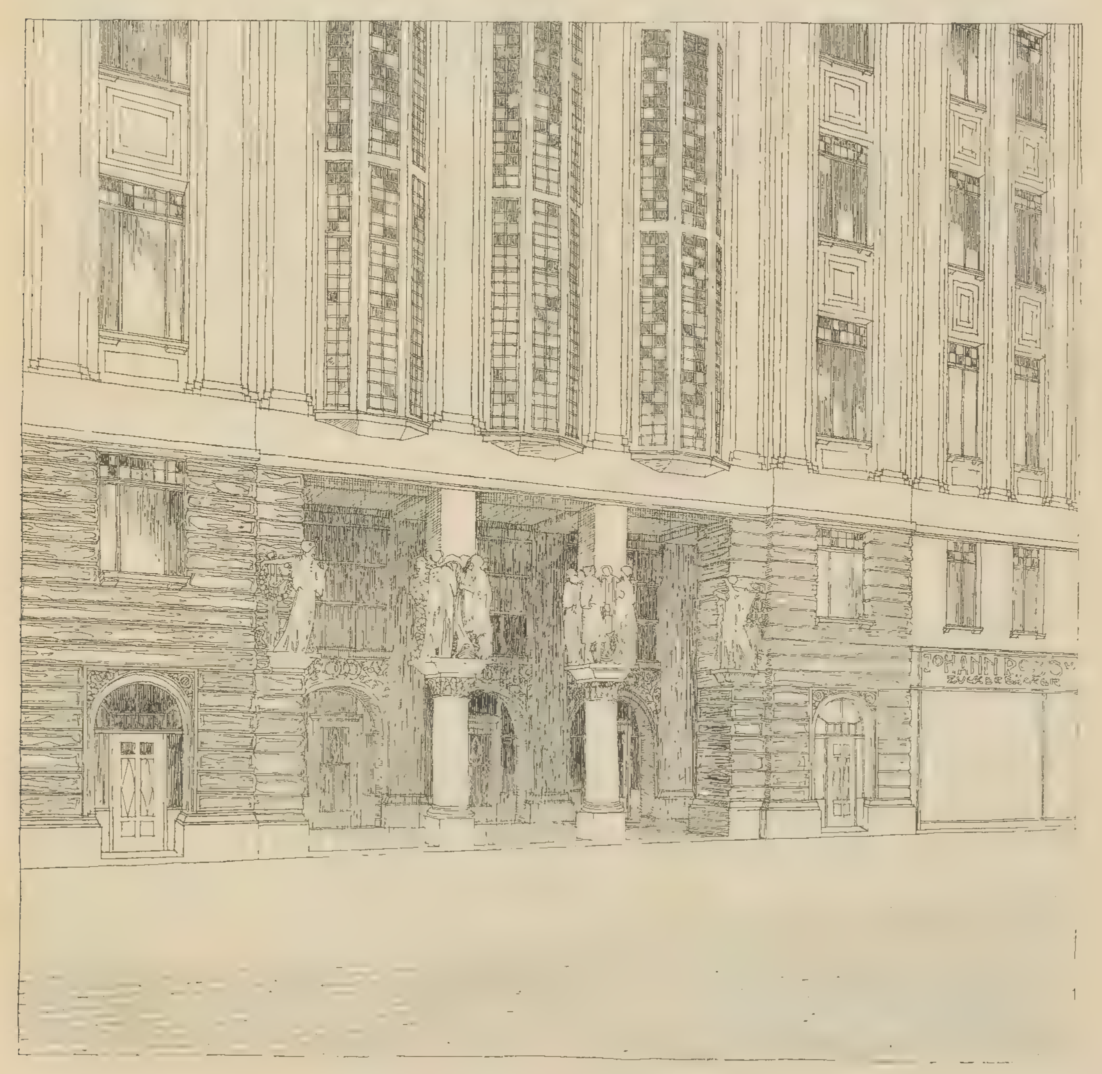
Der Postsparkassenentwurf des, wie bereits gesagt, bereits in Ausführung begriffenen Baues ist im „Architekt“ (Jahrgang 1904) erschienen und wir verweisen hiermit auf die ergänzende Darstellung, die der interessante Bau in der vorliegenden Publikation erfahren hat. v. F.

Architekt Leopold Bauers
Konkurrenzprojekt für die Handels- und Gewerbekammer in Wien.

Der soeben abgelaufene Wettbewerb um die Wiener Handels- und Gewerbekammer gehörte in seiner Gesamtheit wohl zu den wenigst erfreulichen Erscheinungen auf diesem in Wien ohnedies in Mißkredit geratenen Gebiete.

Nicht allein die Juryentscheidung, die mit Recht als eine wenig zutreffende bezeichnet worden ist, ist es, die uns zu diesem allgemeinen Mißbehagen veranlaßt hat. Auch die Beteiligung selbst ließ vieles zu wünschen übrig. Auf der einen Seite die Schar der Altglauber, die nichts

EINGANG VON DER RINGSTRASSE



Konkurrenzprojekt für die Handels- und Gewerbekammer in Wien. Vom Architekten Leopold Bauer.

vergessen, aber um eben dessentwillen auch nichts gelernt haben; auf der anderen Seite eine teilweise müde, in ihrem Witze erschöpfte Moderne. Dieser Eindruck prägte sich jedem Besucher der Ausstellung der Wettbewerbsentwürfe unausweichlich und schmerzlich ein.

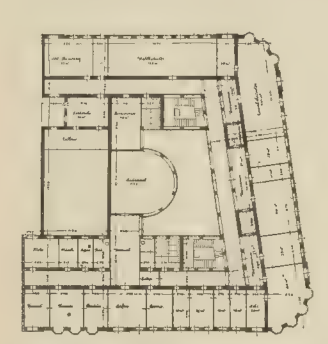
Allerdings hat man gesagt, das Ganze sei ein bloßes „Grundrißproblem" gewesen, und richtig ist ja, daß die Lösung des Grundrisses den Bewerbern das meiste Kopfzerbrechen gemacht haben dürfte. Allein die großen, die künstlerischen, die architektonisch vollwertigen Einfälle sind noch niemals aus zerbrochenen Köpfen entsprungen, also nutzt's auch nichts, wenn eine Anzahl wackerer Streiter diese wenig erfreuliche und gefährliche Prozedur noch so opfermutig vornimmt — es kommt doch nichts Rechtes dabei heraus.

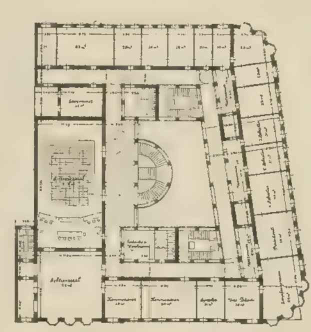
Die großen Einfälle entstehen impulsiv, nicht durch Grübelei über Zeichenpapier und Bauprogrammen gebeugter Köpfe. Sie kommen von selbst — oder sie bleiben eben gänzlich aus. Erspintisieren lassen sie sich nicht. Aber freilich müssen derlei Einfälle auch von außen einen Impuls finden, die schönste Laute tönt nicht, wenn sie nicht gezupft wird. Und nun hat allerdings das Bauprogramm in seiner philisterhaften, auf bloße Utilität gerichteten Langweiligkeit dergleichen Anregungen gänzlich ausgeschlossen. Wer in den oberen Stockwerken eines öffentlichen Gebäudes Mietwohnungen verlangt, der steht auf dem Standpunkte des Bauspekulanten, er täte besser, einen solchen zu Rate zu ziehen, als sich an die Künstlerschaft zu wenden.

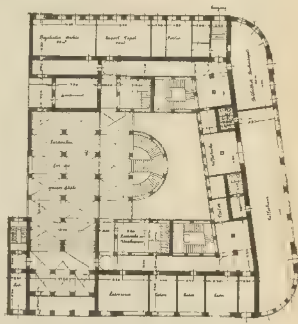
Bei dieser also im ganzen recht tristen Lage der in



Fassade des Konkurrenzprojektes für die Handels- und Gewerbekammer in Wien. Vom Architekten Leopold Bauer.







Grundrisse des Konkurrenzprojektes für die Handels- und Gewerbekammer in Wien. Vom Architekten Leopold Bauer.

Rede stehenden Konkurrenz ist es nun im einzelnen erfreulich und verwunderlich, zu sehen, daß dennoch ein Entwurf wie der Bauers zustande kommen konnte. Daß er nicht prämiiert worden ist, betrachten wir als selbstverständlich. Denn er weist just alle jene Eigenschaften auf, die wir soeben auf Grund der Juryentscheidung, des Bauprogrammes und der ganzen kleinlichen Tendenz, die diesen Wettbewerb beherrscht hat, als von vornherein verschwendete Perlen bezeichnen mußten.

Ein Blick auf die beigegebenen Abbildungen wird jeden Unbefangenen darüber belehren.

Man sagt freilich: Messel sei bei diesem Entwurfe allzu sichtlich Pate gestanden. Mag ja sein. Aber Anregungen zu empfangen, ist weder verwerflich noch auch ganz zu vermeiden, zumal in unserer publikationslüsternen, papierenen Zeit. Auf alle Fälle aber hat Bauer ein sehr charakteristisches, in seiner Gesamtheit den öden Zinshaustypus (sei er nun alt oder modern) glücklich vermeidendes Projekt geschaffen, dessen Grundriß zumal klare, große Züge aufweist, und das wohl nur der vom lieben, weil verwandt anmutenden Durchschnitt allzusehr abweichenden Formgebung seinen es ehrenden Durchfall zu danken hat. v. F.

Aus der Baubeschreibung: Das in den vorliegenden Plänen dargestellte Gebäude enthält alle in dem detaillierten Bauprogramm vorgeschriebenen oder gewünschten Räume. Nach diesem Programme mußte die Bauparzelle auf das äußerste Maß verbaut werden, um den Raumansprüchen in den einzelnen Stockwerken genügen zu können. Es war daher leider nicht möglich,



Fassade des Konkurrenzprojektes für die Handels- und Gewerbekammer in Wien. Vom Architekten Leopold Bauer.



Detail der Fassade des Konkurrenzprojektes für die Handels- und Gewerbekammer in Wien.
Vom Architekten Leopold Bauer.

dem Bauwerke an der Ringstraßenfront dadurch einen monumentalen Charakter zu geben, daß man beide große Säle als dominierendes Motiv in die Fassade eingeschoben hätte.

Das vorliegende Projekt betont außer der Nordost- und Nordwestecke auch die Südostecke, wohin auch der Eingang und der Sektionssitzungssaal verlegt worden ist. Dieses „Eingangsmotiv" liegt so ziemlich genau in der Mitte der Ringstraßenfront des ganzen Häuserblocks und ist absichtlich architektonisch als solches hervorgehoben worden.

Die Sitzungssäle sind so angelegt, daß sie vermietet und benutzt werden können, ohne daß die übrigen Lokalitäten der Kammer in irgendeiner Weise tangiert werden würden.

Die Belichtung der Räume, in denen Beamte arbeiten, ist stets direkt. Die Gänge werden zum Teil direkt, zum Teil durch die Stiegenhäuser beleuchtet. Außerdem sind bei den Waschräumen, Garderoben und Klosetts Oberlichtfenster oder Glasziegelwände vorgesehen. Die Stockwerke, in denen zurzeit Wohnungen projektiert sind, können selbstverständlich mit Leichtigkeit für Bureauzwecke adaptiert werden.

Als Konstruktion ist eine moderne, solide, bei öffentlichen Gebäuden in Wien übliche angenommen. Alle Decken sind feuersicher in Henebique-Konstruktion ausgeführt gedacht, in derselben Konstruktion auch die Erker an den Fassaden. Die Erker haben eine eigene, dünne, in Henebique und Eisen konstruierte Decke, welche viel dünner ist als die Stockwerksdecken, weshalb an der Fassade keine störenden breiten Horizontalfriese zum Ausdruck kommen. Bis zu 1 *m* Höhe ist die Verglasung der Erker in Eisensprossenwerk gedacht und von da sollen erst die täglich zu lüftenden Flügel beginnen. An der zimmerseitigen Flucht soll sich eine Verglasung mit Tür befinden, die ebenfalls vom Fußboden bis zur Decke reicht. Der zwischen beiden liegende Luftraum von zirka 1·30 *m* Breite wird genügend vor dem Lärm der Straße schützen, was insbesondere bei dem kleinen Sitzungssaal von Wert sein wird.

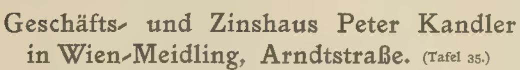


Villa Vidor in Budapest. Architekt Emil Vidor. (Zu Tafel 39.)

Die verbaute Fläche beträgt laut beiliegenden Ausweises im Tiefparterre 2035 m^2, im Hochparterre, I. und II. Stock 2066 m^2 und in den letzten Stockwerken 1679 m^2.

Der kubische Inhalt des gesamten Gebäudes, gerechnet vom Fußboden des Tiefparterres bis zum Fußboden des Daches, beträgt 48.005 m^3.

Die in der letzten Zeit in Wien ausgeführten öffentlichen Gebäude ergaben als Durchschnitt für den Kubikmeter eine Kostensumme von 22 *K*. Unter Zugrundelegung dieses Preises ergibt sich für das Gebäude eine Baukostensumme von 1,056.110 *K*, für die Installierung der Bureaux und das Mobiliar verbleibt daher eine Kostensumme von zirka 300.000 *K*.



Geschäfts- und Zinshaus Peter Kandler in Wien-Meidling, Arndtstraße. (Tafel 35.)

Vom Architekten Oskar Laske.

Bei Entwurf dieses Objektes war der Grundsatz maßgebend, nicht nur den Grundriß, sondern auch die Fassade dem Zweck des Gebäudes unterzuordnen, respektive in der Dekoration womöglich auszudrücken (Baumaterialienhandlung).

Die vier ruhigen Flächen der im ganzen durchgehenden Pfeiler dienen als Rahmen für das Bild der Fassade. Aus ihnen entstehen unter dem weitausladenden Hauptgesimse Blattformen neben den Konsolplatten. Durchwegs entwickeln sich die pflanzlichen und figuralen Motive aus der Fläche und ist eine Polychromierung der Fassade durch in Guß gefärbten oder aufgetragenen Zement, der Zierformen und Verputz mit gefärbtem Mörtel erreicht. Die Fassade des Erdgeschosses ist vollkommen als Plakat für die Geschäfte verwendet.

Wohnhaus für Mietparteien in Wien-Hietzing, Teybergasse. (Tafel 35.)

Vom Architekten Oskar Laske.

Jedes Geschoß ist für zwei Parteien eingeteilt, im Parterre sind zwei respektive vier Geschäftslokale. Jede Wohnung enthält eine gegen die Zimmer offene, gegen den Garten zu verglaste Veranda.

Durch Vereinigung der Fenster in Gruppen ist für diese Fassade viel an ruhig wirkender Fläche gewonnen worden, auch ist durch Sparsamkeit in Anwendung von Bildhauerarbeit der einfache Charakter des Zinshauses gewahrt. Aus glatten Flächen entwickeln sich Rosenformen, die als Dekorationsmotiv außen und innen verwendet sind. Auch das Haustor ist solcherart mit dem ganzen in Einklang gebracht.

Literatur.

Der Städtebau. Monatsschrift, begründet von Th. Goecke und Camillo Sitte. Berlin, Ernst Wasmuth. 1.–3. Heft des II. Jahrganges.

Ratschläge für den Ankauf von Motorfahrzeugen jeder Art, von Wolfgang Vogel. Berlin, Phönix-Verlag.

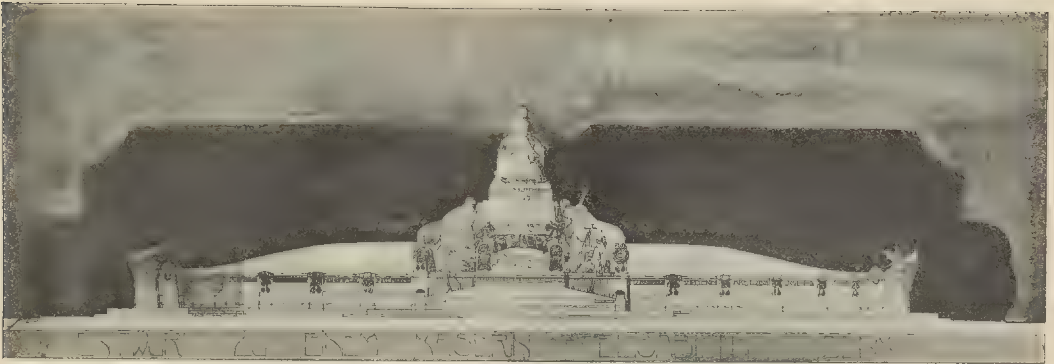
K. Henrici. Beiträge zur praktischen Ästhetik im Städtebau, eine Sammlung von Vorträgen und Aufsätzen. O. W. Callweg, München.

Moderne Bauformen. IV. Jahrgang, Heft 1. Monatshefte für Architektur, herausgegeben von M. J. Gradl. Jul. Hoffmann, Stuttgart.





(Zu Tafel 36.)



Vom Architekten Georg Justich.

Flächenkunst in der Architektur.

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

Die Architektur ist keine Flächenkunst. Das Unheil, sie lediglich oder hauptsächlich zu einer solchen zu machen, haben uns mancherlei Baumeister beschert, deren Können eben nicht über Fassadenkunst hinausging. Vielmehr scheint die Architektur eine Raumkunst zu sein. Wenn wir aber beachten, daß als eine Raumkunst jedenfalls die Plastik auftritt, so kann uns das erstere recht zweifelhaft werden. Die Flächenkunst dürfte durch die Malerei im weiteren Sinne des Wortes, also einschließlich jeglicher Graphik, vergeben sein. Falls hier mehr mit Linien, speziell mit Konturen, als mit Flächen und speziell mit Silhouetten, gearbeitet wird, so ist dies doch wohl kein Gegengrund: das lineare Element findet hier seine Bedeutung wesentlich als Bestandteil einer zweidimensionalen Welt.

Wenn man sich vor derlei Unterscheidungen nicht lieber ganz hüten will, so kann man schwer anders, als in der Architektur das zweidimensionale und das dreidimensionale Element als das nicht eigentlich Entscheidende ansehen und im linearen Elemente das Wesen der Architektur erkennen. Der Architekt denkt, auch wenn er sich nicht spezifisch klar darüber ist, doch wesentlich in Linien und zeichnet auch in solchen.*) Der Verfasser dieses hat versucht, jene Auffassung im Anschluß an den Ästhetiker Robert Zimmermann etwas näher durchzuführen, und zwar in seinem Aufsatze: „Die drei bildenden Künste“ (Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“, München, 18. April 1896, Nr. 90).

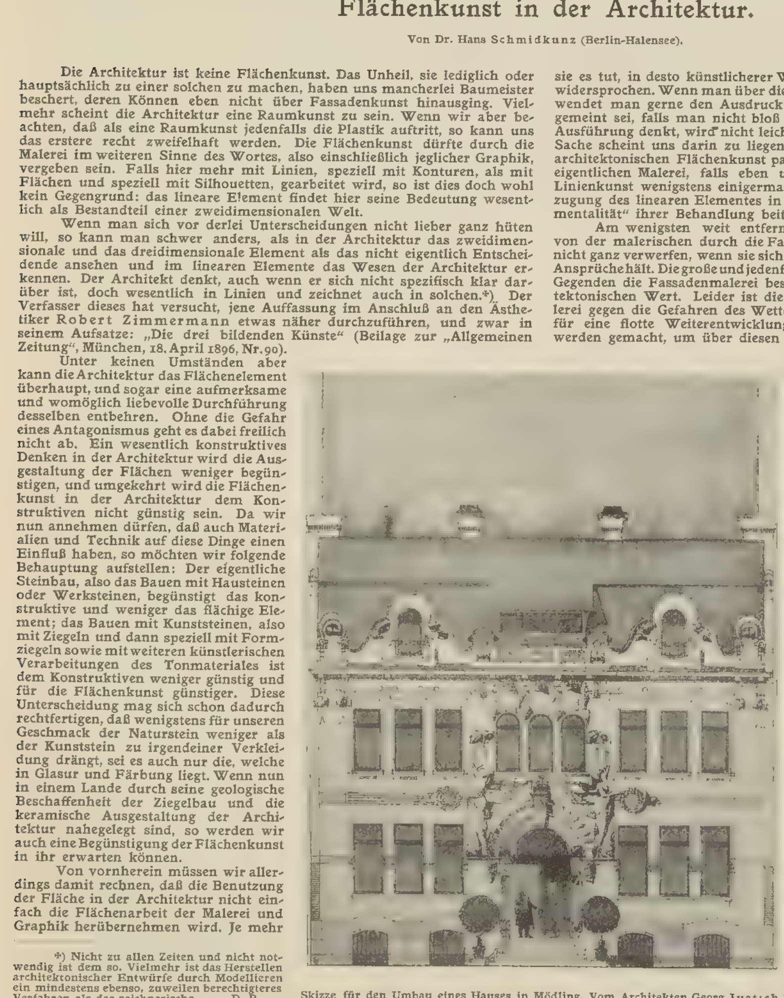
Unter keinen Umständen aber kann die Architektur das Flächenelement überhaupt, und sogar eine aufmerksame und womöglich liebevolle Durchführung desselben entbehren. Ohne die Gefahr eines Antagonismus geht es dabei freilich nicht ab. Ein wesentlich konstruktives Denken in der Architektur wird die Ausgestaltung der Flächen weniger begünstigen, und umgekehrt wird die Flächenkunst in der Architektur dem Konstruktiven nicht günstig sein. Da wir nun annehmen dürfen, daß auch Materialien und Technik auf diese Dinge einen Einfluß haben, so möchten wir folgende Behauptung aufstellen: Der eigentliche Steinbau, also das Bauen mit Hausteinen oder Werksteinen, begünstigt das konstruktive und weniger das flächige Element; das Bauen mit Kunststeinen, also mit Ziegeln und dann speziell mit Formziegeln sowie mit weiteren künstlerischen Verarbeitungen des Tonmateriales ist dem Konstruktiven weniger günstig und für die Flächenkunst günstiger. Diese Unterscheidung mag sich schon dadurch rechtfertigen, daß wenigstens für unseren Geschmack der Naturstein weniger als der Kunststein zu irgendeiner Verkleidung drängt, sei es auch nur die, welche in Glasur und Färbung liegt. Wenn nun in einem Lande durch seine geologische Beschaffenheit der Ziegelbau und die keramische Ausgestaltung der Architektur nahegelegt sind, so werden wir auch eine Begünstigung der Flächenkunst in ihr erwarten können.

Von vornherein müssen wir allerdings damit rechnen, daß die Benutzung der Fläche in der Architektur nicht einfach die Flächenarbeit der Malerei und Graphik herübernehmen wird. Je mehr sie es tut, in desto künstlicherer Weise hat sie dem Wesen der Architektur widersprochen. Wenn man über die hier nötige Differenzierung spricht, so verwendet man gerne den Ausdruck „Monumentalität“. Was damit eigentlich gemeint sei, falls man nicht bloß im technischen Sinn an eine dauerhaftere Ausführung denkt, wird nicht leicht zu sagen sein. Wenigstens eine Seite der Sache scheint uns darin zu liegen, daß eine Betonung des Linearen in dieser architektonischen Flächenkunst passender, sachgemäßer sein wird, als in der eigentlichen Malerei, falls eben unsere Auffassung der Baukunst als einer Linienkunst wenigstens einigermaßen stimmt. Demnach könnte eine Bevorzugung des linearen Elementes in architektonischen Flächen zu der „Monumentalität“ ihrer Behandlung beitragen.

Am wenigsten weit entfernt sich die architektonische Flächenkunst von der malerischen durch die Fassadenmalerei. Man wird diese auch dann nicht ganz verwerfen, wenn sie sich wenig an die eigentlichen architektonischen Ansprüche hält. Die große und jedenfalls gemütvolle Bedeutung, welche in alpinen Gegenden die Fassadenmalerei besitzt, spricht allein schon für ihren architektonischen Wert. Leider ist die Schwierigkeit der Erhaltung solcher Malerei gegen die Gefahren des Wetters ein immer wiederkehrendes Hindernis für eine flotte Weiterentwicklung jener Spezialkunst. Erneute Versuche werden gemacht, um über diesen toten Punkt wegzukommen. Verhältnismäßig einfach ist der Ausweg, auf die Farbe zu verzichten und sich mit dem Sgraffito zu helfen; ja gerade der Mangel an Farbe mag, wenigstens nach diesem oder jenem Geschmacke, zu einer sogenannten Monumentalität beitragen. In Florenz und Siena wurde diese Technik bereits zur klassischen Zeit geübt, und neuerdings wird sie in mehrfacher Weise wieder aufgenommen.

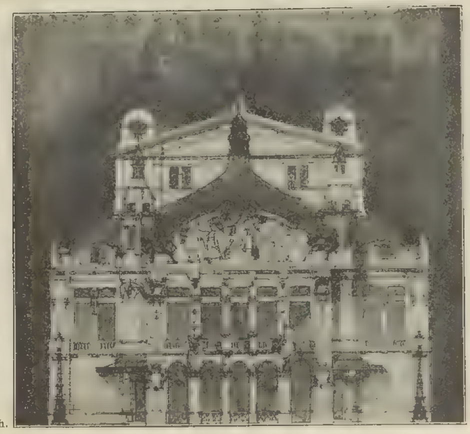
Über die meistgenannte Art von Fassadenmalerei oder Frontmalerei, d. h. über das Fresko, ist hier wohl nicht mehr zu sagen, als was jedermann weiß: die Schwierigkeit des Verfahrens und die Schwäche des Ausgeführten gegen Witterungseinflüsse dämpfen immer wieder den Eifer der Freunde dieser Kunst. Dagegen sind in der neueren Zeit mehrere Verfahren versucht worden, um eine dauerhaftere Fassadenmalerei an die Stelle des eigentlichen Fresko (des „Frischmalens“) zu setzen. So haben Schlotthauer und von Fuchs die „Stereochromie“ erfunden, bei der auf die trockene Mörtelschicht mit mineralischen Wasserfarben gemalt wird. Dann kam eine Fortsetzung dieses Verfahrens: die Mineralmalerei, erfunden von dem Chemiker Keim (gleich den vorigen in München). Nachgerühmt wird diesem Verfahren nicht nur mancher technische Vorteil, sondern auch der künstlerische einer reichen Farbenskala. Eine Kaseinmalerei (durch weißen frischen Quark mit Zusätzen von Wasser und von etwas Ätzkalk) hat sich in neuerer Zeit beliebt gemacht. Schließlich wird aber doch allen diesen Verbesserungen nachgesagt, daß sie auf längere Zeitfristen schwerlich stand halten werden. „Eine Maltechnik, welche allen Anforderungen zu genügen vermag, gibt es für die Frontmalerei überhaupt nicht“ (Fred Hood).

Je mehr sich auf dieser Seite die Schwierigkeiten häufen, desto eifriger ist man darauf aus, die Monumentalität wenigstens im technischen Sinne des



Skizze für den Umbau eines Hauses in Mödling. Vom Architekten Georg Justich.

*) Nicht zu allen Zeiten und nicht notwendig ist dem so. Vielmehr ist das Herstellen architektonischer Entwürfe durch Modellieren ein mindestens ebenso, zuweilen berechtigteres Verfahren als das zeichnerische. D. R.



Skizze für eine Theaterfassade in Prag-Weinberge. Vom Architekten Georg **Justich**.

Wortes durch eine ganz andere Art von Bemalung architektonischer Flächen zu erreichen. Im vorigen war von der Malerei die Rede, insoferne sie mit Malmitteln arbeitet, deren kleinste Bestandteile im schließlichen Werke nicht sichtbar sind. Die gewöhnliche Malerei ist eine Malerei mittels **mikroskopischer** Körperchen. Es gibt nun aber auch eine Malerei mittels **makroskopischer** Körperchen: die Mosaik. Wenn wir aus irgendwelchen kleinen Steinchen, deren jedes noch für sich gesehen werden kann, ein Bild zusammensetzen, so malen wir makroskopisch, arbeiten Mosaik. Während nun jene mikroskopischen Malstoffe immer wieder in die Schwierigkeit des Kampfes gegen das Wetter hineinführen, lassen sich makroskopische Materialien von vornherein so herstellen, daß sie so gut wie allen Unbilden der Wetterverhältnisse trotzen. Das kann geschehen, indem man das einzelne „Steinchen" aus wirklichem Steinmateriale verfertigt, aber auch so, daß man es aus Glasmaterial nimmt.

Beide Verfahrungsweisen, namentlich aber die letztere, haben sich nun in der ausgedehnten und reichhaltigen Geschichte der Mosaik oder der musivischen Kunst reichlich entfaltet. Welche Rolle diese in der altchristlichen Innenarchitektur spielte, weiß man bereits seit längerem und findet es jetzt in bequemer Weise bestätigt durch die Aufstellung einer der besten Mosaiken aus Ravenna im neuen Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. Daneben geht jedoch ein Bestreben, die alte Technik nicht nur zu verehren, sondern auch wieder zu erwecken. Dem, was dafür in Venedig durch Dr. **Salviati** geleistet worden ist, sucht in Deutschland die Firma **Puhl & Wagner** zu Rixdorf bei Berlin nahezukommen. Sie ist die einzige uns bekannte deutsche Mosaikanstalt, welche die Materialien, also die Glassteinchen, selber anfertigt, statt sie aus Italien zu beziehen. Und zwar ist hier, einschließlich Gold und Silber, eine Farbenskala im Gebrauch, welche sich von den älteren bis zu den jüngeren Mustern im Betriebe bereits auf mehrere tausend Töne belauft. Während nun eine spiegelnde Glätte der einzelnen Mosaikbestandteile die Regel ist, wurde neuerdings eine matte Mosaik versucht. Professor **Kolmsperger** in München (dessen Fresken in der Kloster- und Pfarrkirche zu Roggenburg in Schwaben gerühmt werden) hat mittels Materialien der Firma **Villeroy & Boch** zu Mettlach eine Außenwandmosaik für ein Schulgebäude in München hergestellt, die als ein besonderer Fortschritt in der architektonischen Flächenkunst, sowohl technisch wie künstlerisch, bezeichnet wird.

Die ebengenannte Firma ist mit ihren „Mettlacher Fliesen" bekannt als eine Hauptvertreterin der gegenwärtigen Kunst der Wandbekleidung und der Bodenbekleidung, also kurz der „Belagkunst" überhaupt. Allerdings steht dabei das Technische, oder sagen wir gleich: das Gewerbliche, im Vordergrunde. Wie weit höhere Erwartungen etwa auf die „Marienberger Mosaikplattenfabrik" zu setzen sind, welche als Nebenbuhlerin der vorgenannten auftritt, ist abzuwarten; einstweilen machen ihre Muster einen günstigen Eindruck.

Unsere gesamte Fliesentechnik, soweit wenigstens dem Verfasser dieser Zeilen ein Überblick möglich ist, hält sich daran, daß einzelne Platten von geometrisch-regelmäßigem Umriß, also meist quadratische Felder, zu Ornamentierungen zusammentreten. Je nachdem nun die Zeichnung derselben lediglich Elemente wiederholt, die sich in einer einzigen Fliesenplatte erschöpfen, oder aber Gestaltungen bringt, die sich erst durch das Zusammenwirken mehrerer Fliesenstücke ergeben, werden die Fugen zwischen den Platten für den Gesamteindruck in geringerem oder in höherem Grade störend sein. Unsere gesamte Fliesenkunst ist „plattenschnittig", d. h. die Platten werden als solche, nicht nach den Formen des betreffenden Ornamentes oder Bildes geschnitten. Den Gegensatz dazu kann man „bildschnittig" nennen. Es würde also dann beispielsweise eine Plattenfuge nicht mitten durch eine Blume oder durch ein Körperglied hindurchschneiden, sondern vielmehr den Konturen dieser Gebilde entlang laufen. Daß gleiche Gegensätze in der Technik der Glasmalerei engeren Sinnes vorkommen, und daß insbesondere die moderne mehr bildschnittige Kunstverglasung mancher älteren, mehr plattenschnittigen Glasmalerei gegenübertritt, sei hier nur erwähnt.

Daß aber unsere Firmen für Fliesentechnik noch immer nicht auf den hohen Wert der bildschnittigen Arbeit gekommen zu sein scheinen, ist für deutsche Kunstentwickelung verwunderlich. Dagegen hat die altberühmte Fayencefirma in Delft, **Thooft & Labouchère**, den Grundgedanken der Bildschnittigkeit durch ihre „Sektilplatten" aufgenommen, und jedenfalls würde sich eine größere Aufmerksamkeit auf diesen Fortschritt lohnen.

So langsam diese Dinge in deutschen Landen weitergehen, so energisch schreitet doch die architektonische Flächenkunst in einer anderen Richtung vorwärts. Wir meinen die verschiedenen Vorteile, die sich dem norddeutschen Ziegelbau und der zu ihm gehörenden Tonornamentik abgewinnen lassen. In der klassischen Zeit unserer Renaissance ist namentlich an der „Wasserkante" hierin viel geleistet worden. Der Fürstenhof zu Wismar mit seinem (allerdings verputzten) Ziegelbau und mit seinen Ornamenten, die teils aus Sandstein und teils aus Ton gearbeitet sind, sodann aber besonders manche Bauten zu Danzig haben eine eigentümliche Abart der „altdeutschen Kunst" zuwege gebracht. Neuerdings wurde die „Danziger Renaissance" wieder belebt, insbesondere durch den Architekten **Max Hasak**, und zwar mit Unterstützung der keramischen Anstalt zu Cadinen, die als Privatunternehmen des deutschen Kaisers zwar einiges böses Blut gemacht hat, tatsächlich aber künstlerisch und industriell günstig zu wirken scheint.

Dabei ist speziell durch **Hasak** namentlich folgender technischer und künstlerischer Fortschritt zustande gekommen. Bekanntlich sind unsere meisten keramisch verwendeten Materialien porös, nicht völlig „durch"; — die Versinterung ist nicht vollständig durchgeführt, das Material läßt Luft und Wasser durch und ist leichter brüchig. Dagegen kommt ein dichtes, durchgesintertes, hartes keramisches Material in den Hauptbeispielen des Porzellanes und des Steinzeuges (im engeren Sinne) vor. Alle unsere in weiterem oder engerem Sprachgebrauch sogenannte Majolika ist porös. Nun hat **Max Hasak** eine Majolika angegeben und ausführen lassen, welche zu der Versinterung und Härte der oben erwähnten vollendeteren Keramiken gebracht ist, und hat dadurch ein sowohl dauerhaftes wie auch wohlgefälliges Material für Flächenverkleidung gewonnen. Auf den verglühten Ton wird eine etwa elfenbeinweiße Deckglasur und darauf sodann die Farbe (hellblau, gelb usw.) als Malerei aufgetragen, wonach ein zweiter Brand stattfindet. Diese harte Majolika wurde von dem Erfinder bereits vor 13 Jahren, mit lediglich weißlicher Glasur, angewendet als Deckenverkleidung in der Ausdehnung von 1000 m^2 bei dem Baue der Reichsbank zu Berlin (in dem vom Hausvoigteiplatz aus zugänglichen Comptoir für Wertpapiere). Schließlich hat beim jetzigen Baue der Reichsbankfiliale zu Danzig durch **Hasak** sowohl die „Danziger Renaissance" wie auch die „feste Maiolika" einen besonderen Erfolg gefunden; das letztgenannte Material wird in der Anstalt zu Cadinen hergestellt. Jedenfalls ist schon aus technischen Gründen eine Beachtung dieser Fortschritte in der architektonischen Flächenkunst zu empfehlen.

Alles in allem aber bedeutet unsere abendländische Architektur doch nicht eigentlich eine Flächenkunst. Unser architektonisches Denken ist schon zu sehr konstruktiv, und wir haben anscheinend auch nicht die rechten geologischen Unterlagen, als daß wir nach dieser Richtung bisher hätten besonderes leisten können. Dagegen gibt es einen überaus weiten Kreis, in welchem die architektonische Flächenkunst eine ganz besondere und wohl auch geologisch begründete Rolle spielt. Es ist dies der mohammedanische Kunstkreis. Man würde dieser Kunst natürlich schweres Unrecht tun, wenn man ihr eine reine Flächenkunst zuschriebe. Sie hat auch im Konstruktiven ihr Bedeutendes geleistet, insbesondere im Kuppelbau. Die Doppelkuppel, und gar erst Sonderformen wie die „Melonenkuppel", sind wohl spezifisches Eigentum der mohammedanischen Kunst, wenn auch wahrscheinlich mit Einflüssen aus Byzanz und Alt-Persien. Trotzdem dominiert nicht das Konstruktive. Einerseits wird nicht mit derjenigen höchsten Genauigkeit gebaut, welche anderswo beliebter ist; anderseits denkt der mohammedanische Architekt nicht so scharf wie wir an eine spezifisch architektonische Gliederung der Wände. Wir vermissen leicht etwas, wenn wir eine solche Moscheenwand betrachten. Dafür aber tritt die besondere Konzentrierung des Interesses, das gewaltige Verdienst dieses Kunstkreises ein: die höchst vollkommene Ausgestaltung des **Belages**.

Der einmal eingeschlagenen Richtung war die große Gemeinsamkeit der islamischen Kultur günstig. Ähnlich wie man im katholischen Kulturkreis in Ländern, die voneinander sehr weit abliegen, doch auf nahezu gleiche religiöse und selbst weltliche Verhältnisse rechnen konnte wie zu Hause: ebenso konnte der Mohammedaner sich mit wenig Verzicht auf seine Gewohnheiten in den weiten Strecken zwischen Spanien und Zentralasien oder Indien bewegen. Allerdings sind dabei die Verschiedenheiten der engeren Kreise nicht außer acht zu lassen. Einer dieser Kreise, der persische Kreis, ist der quantitativ und qualitativ bedeutendste geworden, weit über das Hochland von Iran hinausgreifend. Die politischen und zum Teil auch literarischen Blüteperioden Persiens, erst unter den Achämeniden, dann unter den Sassaniden und schließlich unter den Mohammedanern, brauchen wir wohl nicht erst in Erinnerung führen. Leider ist darauf hinzuweisen, daß diesem vergangenen Blühen gegenwärtig wenig mehr entspricht. Persien ist im Niedergange begriffen; und wohl nur noch eine Frage der Zeit dürfte es sein, daß das einst so selbständige Land eine Beute der rivalisierenden guten Freunde wird. Während in anderen mohammedanischen Landen das Volk mit intimerem Gefühle seinem Fürsten gegenübersteht, fehlt es in Persien daran schon deshalb, weil der Schah nicht eigentlich ein religiöser Fürst, ein sogenannter Kalife, ist.

Daß die mohammedanische Kunst, ähnlich wie die mohammedanische Wissenschaft, eine spezifisch vom Kultus abhängige Kunst ist, weiß man. Anderseits prägt sich in der mohammedanischen Kunst die religiöse Auffassung so aus, daß uns schließlich ohne die Kunst jene Religion fast als unverständlich erscheinen würde. Der große Gegensatz und Haß des Mohammedanismus gegen den reichen Kultus anderer Religionen, insbesondere sein Widerstand gegen den Gebrauch von Gefäßen aus Edelmetall, haben einen Ersatz dieser Materialien durch keramische begünstigt, falls nicht vielleicht sogar zu behaupten ist, daß die Geologie des Landes mit ihrer Begünstigung der keramischen Kultur hinwider von Einfluß auf jene religiöse Anschauung war. Wie immer es sich damit verhalten mag: wir verschärfen unseren Ausdruck wohl nicht zu sehr, wenn wir von einer „keramischen Religion" sprechen. Jedenfalls ist die Benutzung des Tonmateriales sowie der Tontechnik zu architektonischer Flächenkunst und dann schließlich auch zur Kunsttöpferei kaum irgendwo so vollendet ausgebildet, wie in der mohammedanischen und speziell in der persischen Kunst.

Unsere Kenntnis dieser Dinge ist freilich nicht groß. Erst in neuerer Zeit wird sie uns erleichtert. Das oben erwähnte Museum zu Berlin enthält einige Proben persischer Kunst und wird wahrscheinlich seine anwachsenden orientalischen Schätze an ein späteres asiatisches Museum abgeben können. In diesem Zusammenhange sei erwähnt, daß dort aus einer Zeit und Kultur, in der Orientalisches und Griechisches zusammenzuarbeiten scheinen, ein besonders eigenartiges Denkmal architektonischer Flächenkunst aufgestellt ist: die Palastfassade von M'schatta, östlich vom Jordan, wohl aus dem Jahre 400 nach Christus und wahrscheinlich von mesopotamischen Baumeistern mit syrischen Arbeitern hergestellt. Es handelt sich um eine reichliche Flächenornamentik, bei der namentlich die tiefen Schatten der tief eingemeißelten Ornamente eigenartig gewirkt haben dürften. Auch hier, so viel wir sehen können, mehr ein flächenhaftes als ein konstruktives Denken!

Eine andere Seite, von der aus orientalische Kunst uns zugänglicher wird, ist die Textilkunst. Orientalische Teppiche sind bereits eine Allerweltssache. Als eine besonders imposante Ausstellung von solchen Teppichen



Umbau einer Kirche in Görz. Vom Architekten Antonio Lasciac.

wird die zu Wien vom Jahre 1890 gerühmt. Im Frühjahre 1904 fand zu Paris eine „Exposition des Arts Musulmans" statt, in welcher beträchtliche Mengen und mehrfache Gebiete der mohammedanischen Kunst vereinigt waren. (Über weitere orientalische Teppichausstellungen in Paris vom Herbste 1904 berichtet die „Deutsche Tapezierer-Zeitung", Berlin, 15. Januar 1905, 23. Jahrgang, Heft 2, S. 60 f. Wir hören dabei auch wieder eine Rühmung der persischen Kunst, und zwar bezüglich eines „persischen Genre" in Teppichen, „d. h. mit mehreren feinen Bordüren in dunklen, matten Nuancen wie blaugrün, rot, braun usw., die von den grellfarbigen, meistens rot umrandeten türkischen Genres vorteilhaft abstechen.")

Das vielleicht Fruchtbarste für unsere Bekanntschaft mit der Kunst Persiens hat ein deutscher Forschungsreisender, Dr. Friedrich Sarre, geleistet. Mehrere einzelne Veröffentlichungen, z. B. seine „Persisch-islamische Kunst" (in „Kunst und Künstler", Berlin 1904) gingen voran, und als Hauptwerk folgen jetzt seine, allmählich in mehreren Lieferungen erscheinenden „Denkmäler persischer Baukunst" (Berlin, E. Wasmuth). Eine knappe Übersicht über das Wissenswerteste, namentlich aus der letzten Veröffentlichung, hat der Verfasser dieser Zeilen durch einen Artikel „Persische Kunst" gegeben („National-Zeitung", Berlin, Sonntagsbeilage, 8. Januar 1905).

Längst vor den Zeiten, in denen uns die persische Kultur durch ihre berühmten Dichter und nunmehr durch ihre bildenden Künste entgegentritt, hat sich in dem „Zweistromlande" des Euphrat und Tigris eine „Stromkultur" und mit ihr eine Kunstpflege entfaltet, in welcher das Keramische und speziell die Kunst des Belages eine besondere Rolle spielten; wir brauchen hier auf das, was aus der assyrischen Kunst an derartigem bekannt ist, wohl nicht erst zurückgreifen. Lang und immer wieder wirkte dieser mesopotamische Einfluß nach und kreuzte sich später mit Spätgriechischem, zumal Byzantinischem. „Als es galt, dem neuen Glauben prächtige Moscheen zu errichten und sie künstlerisch auszuschmücken, da mußten sich die Kalifen die ausführenden Architekten und Künstler vom byzantinischen Kaiser erbitten. Der große Schatz an künstlerischem Können, den jahrhundertelange Tradition in den unterworfenen Kulturländern aufgehäuft hatte, ging trotzdem nicht verloren. Auf der von babylonisch-assyrischen Traditionen abhängigen persisch-sassanidischen Kunst einerseits und anderseits auf der schon vielfach orientalisierten spät-antiken Kunst ist die islamische Formenwelt entstanden" (Sarre). Die Sassaniden hatten namentlich den Gewölbebau kunstvoll ausgebildet; und so übernimmt der Araber von daher ebenso das Struktive, wie vom Stromland und vom ältesten Persien die Flächendekoration. Doch nicht nur dies. Die bekannte naturalistische Gewandtheit der assyrischen Kunst in der Darstellung schleichender Löwen, kämpfender Menschen usw. kehrt auch im mohammedanischen Persien durch ungemein bewegte Darstellungen, nicht zuletzt von Löwen, wieder.

Der hauptsächlichste Dienst, den die künstlerische Architektur zu leisten hatte, war die Erbauung von Moscheen und von den dazu gehörigen höheren Schulen (Medresen). Typisch ist das riesige Hauptportal, dann speziell für die Medrese der Hof mit den vier Unterrichtsnischen („Limans"), in welche sich die Schulgesellschaft je nach dem Schatten der Tageszeit zurückzog. In Zellen des oberen Stockwerkes wohnten die Schüler. Im übrigen brauchen wir die Bestandteile und Eigentümlichkeiten mohammedanischer Baukunst hier nicht näher wiederholen; doch sei hingewiesen auf den Typus der Gebetnische, „Mihrab", die eine ganz besonders reichliche Kunst der Wandverkleidung entfalten ließ, und deren Gestalt wir auf Teppichen wiederfinden werden.

Es ist ein allgemein verbreiteter Irrtum, anzunehmen, daß die mohammedanische Kunst keine bildliche Darstellung kenne. Richtig ist daran nur soviel, daß die dortige Orthodoxie (wie in anderen Dingen andere Orthodoxien) aus dem Koran ein Verbot bildlicher Darstellungen herauszuklauben sucht, jedoch damit keineswegs in den breiten Schichten durchdringt. Außerdem ist richtig, daß in dieser „keramischen Religion" die eigentliche Malerei und Plastik sich nicht so wie anderswo entwickelt haben. Figürliche Darstellungen ziehen sich aber in reichlichem Maße durch die uns jetzt vorgeführten Denkmäler. Sie finden sich nach Sarre zuerst in arabisch-ägyptischen Büchern des XIII. Jahrhunderts und werden in den nächsten Jahrhunderten immer häufiger, wobei die persische Poesie begreiflicherweise eine besondere Rolle spielt; wie denn Persien überhaupt den vorderasiatischen Kunstleistungen, auch in den Teppichen, durch figürliche Darstellungen überlegen ist. Man muß nur erst Federzeichnungen usw. sehen, die Dr. Sarre aus ihrem Ursprungsland erworben hat, um zu erkennen, daß wir hier vor einer höchstausgebildeten Figurendarstellung stehen.

Auch in der Außendekoration sind figürliche Darstellungen, namentlich von Vögeln, nicht selten. Die Hauptsache dabei bilden allerdings pflanzliche und geometrische Muster. Zum glänzendsten hat sich die dortige Außendekoration entfaltet durch die sogenannte Fliesenmosaik oder die Mosaikfliesen. Es sind hier in „bildschnittiger" Weise Arabesken und dergleichen aus Fliesen so geschnitten, daß sie den Konturen der Zeichnung genau folgen. Ein Beispiel davon befindet sich auch im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Die einzelnen Fliesenstücke gehen nach hinten dreieckig zu und werden nach ihrer Zusammenfügung in einen zusammenhaltenden Mörtelgrund gebettet. Geschnitten werden sie — und darin liegt eine Hauptsache dieser Technik — nicht vor, sondern nach dem Glasier- und Brandverfahren, so daß die Ränder viel feiner aufeinander passen, als es sonst der Fall sein würde. In den Farben herrschen Weiß, Gelb und namentlich verschiedene Tönungen von Blau vor, also die bekannte und beliebte Farbenskala des keramischen Belages, wie wir sie auch bereits in den neuesten Bestrebungen von M. Hasak kennen gelernt haben. Im einzelnen berichtet Sarre: „Anfangs treten die Glasuren nur einfarbig (türkisblau) und sparsam auf, bis bei dem Fortschreiten des technischen Könnens, der wachsenden Freude an malerischen Wirkungen sich die Außen- und Innenwände mit einem vielfarbigen und leuchtenden Fliesenmosaik bedecken, dessen Höhepunkte in zeichnerischer und dekorativer Wirkung die seldschukischen Bauten aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts in Konia in Kleinasien und später die Blaue Moschee in Tebris im nordwestlichen Persien (1435) und die Timurbauten von Samarkand in Zentralasien (um 1400) bezeichnen."

Natürlich verlangte das alles eine hohe Ausbildung der industriellen Arbeit. Ob es sich nun mehr um Fabrik- oder mehr um hausindustrielle Arbeiten gehandelt haben mag: jedenfalls war es wichtig, derartiges dort anzulegen, wo besonders günstiger Ton und besonders günstiger Farbstoff vorhanden waren; und derlei Stellen scheint es in Persien mehrere zu geben, vielleicht mit analogen lokalen Verschiedenheiten, wie dort die Teppichkunst ebenfalls ihre derartigen Verschiedenheiten besitzt.

Fügen wir diesen architektonischen Überblicken noch einige Hinweise auf das eigentlich Kunstgewerbliche, besonders auf die Innendekoration an! In erster Reihe möchten wir hier die, zum Teil bereits nach außen verwendete, Kunst der Lüstrierung von Fliesen und Gefäßen erwähnen. Der Goldglanz oder Lüster dieser Stücke gehört jedenfalls zum Eigenartigsten und Entzückendsten, was wir in diesen Dingen kennen. Die Lüstrierung findet sich angeblich schon im X. Jahrhundert. Sodann aber wird sie im XIII. und XIV. Jahrhundert besonders üppig durch die kostbaren, in Goldlüster bemalten kreuz- und sternförmigen Fliesen, die in sockelartiger Aneinanderreihung viele der damaligen Moscheen und speziell die Gebetnischen schmückten. „Jede Kreuz- oder Sternfliese zeigt ein Bild

für sich, stilisierte Ranken- oder Arabeskenornamente oder im lüstrierten Grunde ausgesparte figürliche und Tierdarstellungen, deren Zeichnung sich, abgesehen von dem koloristischen Reiz des mehr oder minder tiefen Goldtones, durch einen impressionistischen Zug und charakteristische Auffassung auszeichnet.“ Es scheint uns, daß eine solche Innenausstattung bei künstlichem Lichte zum Schönsten gehören muß, was sich in architektonischer Flächenkunst denken läßt.

Dazu nun die Lüstrierung auf Gefäßen! Man sieht leicht ein, daß der Anblick solcher Gefäße noch mehr zum Gesamteindrucke der Innendekoration beitragen dürfte, als es schon sonst beim Kleinkunstgewerbe der Fall sein mag. Allerdings finden sich unversehrte alte Lüstergefäße selten; die Stücke aus der Privatsammlung von Dr. Sarre sind deshalb um so wertvoller. Die Überreste ergeben sich großenteils erst durch Ausgrabungen. Das lange Lagern im Boden hatte dem Goldlüster außerdem noch eine Irisierung beigegeben, und diese erhöht erst recht den Reiz des Dekors. Die Fundorte sind hauptsächlich die sehr alte Stadt Rhages bei Teheran, sodann Rakka am Euphrat und das frühere Kairo, nämlich Fostat. Wahrscheinlich geht auch diese Kunstart auf alte mesopotamische Überlieferungen zurück, und die Stadt Rakka scheint hier das hauptsächlichste Bindeglied gewesen zu sein.

Ebenso wie sich nun diese Kunstart von da nach dem Osten, nämlich nach Persien, verbreitete, dehnte sie sich auch nach dem Westen aus und gelangte auf dem Weg über jenes Fostat nach den maurischen Ländern des westlichen Mittelmeerbeckens. Welche Bedeutung hier die spanisch-maurische Goldfayence gefunden hat, ist ziemlich allgemein bekannt. Eine besondere Spezies dieser Fayencen sind die sogenannten Alhambravasen: große Prunkvasen, eiförmig, mit Flügelhenkeln; auf weißem Glasurgrunde sind die üblichen Gebilde der mohammedanischen Dekorationskunst in Blau und in Goldlüster aufgemalt. Ein Hauptbeispiel dieser Spezies, in der Größe von beinahe $1\frac{1}{2}$ *m*, befindet sich in der Alhambra. Friedrich Sarre ist namentlich diesen Einflüssen des Orientes auf Spanien nachgegangen und hat insbesondere die spanische Stadt Malaga als den eigentlichen Einfuhr- und Fabrikationsplatz für diese Keramik festgestellt. Daß dann von Spanien aus die italienischen Majolikafabriken die Technik der Lüstrierung übernommen haben, ist bekannt.

Ebenfalls bereits bekannt ist die sogenannte Rhodosfayence des XV. bis XVI. Jahrhunderts. Sie enthält reiches Blumenmuster, insbesondere die drei typischen Blumen Tulpe, Nelke und Hyazinthe, auf weißem Grunde gemalt. Die Technik umfaßt sowohl Gefäße wie auch Wandfliesen und findet sich an den türkischen Bauten von Kleinasien und Konstantinopel von jener Zeit. Sie dürfte auch in der Tat auf türkischem Boden entstanden, aber doch wohl von Persien abhängig sein. Übrigens kommen die hier erwähnten Blumengebilde auch in anderen kunstgewerblichen Spezialitäten der mohammedanischen und namentlich der vorderasiatischen Kultur vor, zumal was jene drei charakteristischen Blumen betrifft.

Allmählich dringt in all das auch ostasiatischer Einfluß ein, wie namentlich an den gut bewegt gezeichneten menschlichen Gestalten zu sehen ist; wobei aber noch die Möglichkeit bleibt, daß dieser ostasiatische, speziell chinesische Einfluß selber wiederum von Europa aus beeinflußt sei. Schließlich finden sich noch manche Eigentümlichkeiten jener Kunst, die uns die Frage nach einer Abhängigkeit von Europa nahelegen, aber doch keineswegs zu einer Bejahung dieser Frage zwingen. So überraschen uns z. B. in der Zeit des XIII. Jahrhunderts gelungene humoristische Tierdarstellungen, wie wir sie sonst in etwas früherer Zeit bei unserer romanischen Kunst kennen.

Das Material, aus dem die auf jene Weise dekorierten Gefäße gebildet sind, ist im Gegensatze zu unseren gewöhnlichen Fayencen dicht durchgesintert und entsprechend hart. Man kann sich auch denken, daß bei jener hohen Ausbildung der Tontechnik in die bestmögliche materielle Durchführung ein hoher Ehrgeiz gesetzt wurde. Daß nun eine so hoch entwickelte Technik auch das vielleicht sprödeste und schließlich doch sehr dankbare Kunstgewerbematerial, nämlich das Glas, bearbeitet hat, läßt sich ebenfalls denken. Das altberühmte Glasland Syrien dürfte hier vorangegangen sein. Die Fabrikation warf sich nach den Traditionen der Antike besonders auf vergoldete und emaillierte (also goldemaillierte) Glasgefäße. Die feine Durcharbeitung des Materiales selber, die wir heute gewöhnt sind, scheint allerdings damals nicht üblich gewesen zu sein. Der Stoff war (wie wir es ja auch aus den Anfängen der deutschen Glaskunst kennen) grünlich. Man pflegte zuerst die Stücke zu vergolden und dann auf diesem Grunde teilweise Emailfarben aufzutragen wobei anfangs die Emaillierung der Vergoldung mehr Raum gelassen haben dürfte als später. Unter den mannigfachen Formen, die nach den bei Sarre zu sehenden Beispielen sich jedesmal durch sehr geschmackvoll proportionierte Gestaltung auszeichnen, spielen eine besondere Rolle die wunderschönen Moscheenlampen (auch jenes Wiener Museum besitzt eine solche). Die Lampen hingen an Ketten, welche an gläsernen Ösen befestigt waren. Ein kleines Drahtgestell im Inneren trug das Lichtchen. Doch hat die Lampe wohl weniger durch die von diesem Licht ausgehende Transparenz gewirkt, sondern in stärkerer Weise durch den Reflex des äußeren Lichtes auf der goldemaillierten Außenfläche. Dadurch dürfte also jener zauberhafte Eindruck der Innendekoration, der namentlich den lüstrierten Fliesen und Gefäßen zu danken war, bei künstlichem Lichte durch diese doppelt wirkenden Lampen noch auf eine ganz besonders hohe und eigenartige Stufe gesteigert worden sein.

Soviel in unserer kunstgewerblichen Abschweifung über die keramische Seite der Sache! Was nun das Textile betrifft, so erkennt man aus Sarres Berichten und eigenen Besitztümern wiederum die außerordentliche Feinheit, mit der die persischen Teppiche gearbeitet waren. Die Tradition geht auf das Sassanidenreich zurück; ja es scheint dieses seine Machtstellung großenteils seiner Beherrschung des ostasiatischen Seidenhandels verdankt zu haben. In dem altberühmten Ktesiphon befand sich eine fürstliche Manufaktur kunstvoller Seidenstoffe. Die Technik scheint durch die mohammedanische Eroberung nicht unterbrochen zu sein; vielmehr entwickelte sie sich zu einem Höhepunkt im Übergange vom Mittelalter zur Neuzeit. Der Export der dortigen Samt- und Brokatstoffe nach Europa hat nach Dr. Sarre hauptsächlich zur Übermittelung der Farbenpracht des Orientes beigetragen. Venezianische und genuesische Manufakturen ahmten die orientalischen Vorbilder nach. Bei diesen zeichnen sich wieder die persischen Stücke vor den vorderasiatischen durch eine größere Zuziehung figürlicher Darstellungen aus.

Die Teppiche sind, wie berichtet wird, dort niemals Behang, sondern immer Belag. Sie hängen nicht an den Wänden, sondern liegen auf dem Fußboden. Daher erklärt es sich auch, daß die Teppiche jenes Kunstkreises, wenn wir sie an die Wand hängen, nie einen richtigen Anblick geben, uns vielmehr durch verkehrt stehende Tiergestalten und dergleichen stören. Das ist natürlich nicht mehr der Fall, sobald der Teppich von oben oder von der Seite betrachtet wird. In dem orientalischen Gemache legt man gern einen besonders schönen, sehr langen Teppich als Hauptstück in die Mitte des Zimmers, daneben dann andere Teppiche, und sitzt selber auf den an den Wänden stehenden Divans; wobei man sich oft in längerer schweigsamer Beschauung an den Kunstleistungen dieser Textilien erquickt. Dabei können wir es auch begreiflich finden, daß so unsäglich viel Mühe auf die Herstellung eines Teppiches verwendet wird. Etwa zwei Millionen Knüpfungen in einem, wenige Quadratmeter großen Teppiche sind nichts Unerhörtes.

Die den Teppich schmückenden Gebilde haben wir zum Teil schon ausdrücklich oder implizite durch die Schilderung mohammedanischer Dekorationsweise überhaupt angegeben. Wie nun dort in der Architektur die Flächenkunst eine wichtige Rolle spielt, so spiegelt sich auch umgekehrt in den Textilien sehr häufig die Architektur wieder. Daraus entstehen eigene Spielarten von Teppichen. So der Gebetsteppich, der in der Mitte die Gebetnische abgebildet enthält. Noch merkwürdiger sind die sogenannten Gartenteppiche. Sie gehen auf die Sassanidenzeit zurück und stellen in stilisierter Weise Bestandteile von Gärten dar: Blumen, Kanälchen usw.

Neben der Keramik und der textilen Kunst tritt nun auch die Metallkunst auf, zum Teil mit gleicher Dekorationsweise. Von besonderem Belange sind hier die sogenannten Mossulbronzen. Ihre Tauschierung mit Gold und namentlich mit Silber gehört zu den feinsten Leistungen der Metalltechnik. Die Fixierung der dünnen Plättchen von Edelmetall auf dem Grunde verlangt ein ganz besonderes Aufgebot von Geschicklichkeit. Die eine hauptsächliche Methode ist die Aushebung von Vertiefungen, zum Teil mit Rändern, die außen enger sind als auf dem Grunde der Aushebung, so daß das eingelegte Edelmetall aufs beste befestigt wird. Eine andere Methode ist die bloße Aufhämmerung der Plättchen auf gerauhtem Grunde. Schließlich kam man zu dem gewöhnlicheren Verfahren, in das gravierte Metall eine Musterung einzuätzen. Die Gravierung der figürlichen Gebilde wurde früher meist so gemacht, daß die durch die dekorativen Grundlinien sich ergebenden Kreise usw. zu Gesichtern und anderen Körperteilen benutzt wurden. Gegenstand der bildlichen Darstellungen war namentlich das Leben an den damaligen Fürstenhöfen. Daß hier, wie auch ganz besonders in der Fliesenkunst, mohammedanische Inschriften in den so gut dekorativ wirkenden arabischen Schriftzeichen eine wichtige Rolle spielten, braucht nicht erst erwähnt werden. Die Herkunft der erwähnten Bronzen ist wohl wiederum in Mesopotamien zu suchen, und zwar mit der Stadt Mossul als Knotenpunkt. Auch diesmal geht die Wanderung nach dem Osten und nach dem Westen wie sonst; im XVI. Jahrhunderte drang sie nach Venedig und wurde dort als sogenannte „Azziministenarbeit“ fortgesetzt.

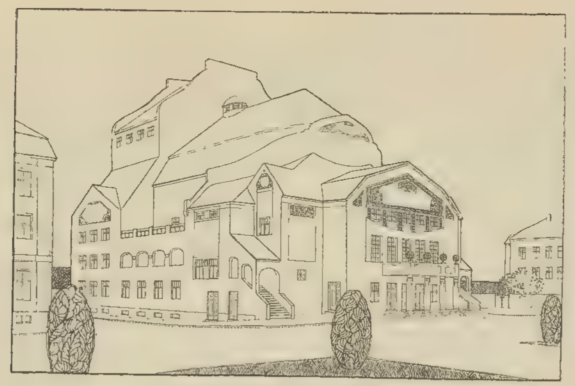
Fügen wir an unsere kunstgewerbliche Abschweifung noch einen Blick auf die graphische Kunst an, so überraschen uns namentlich, neben den schon erwähnten Federzeichnungen und dergleichen, die Miniaturen; sie werden von ihrem jetzigen Erforscher zum Teil über die bereits bekannten indischen Miniaturen gestellt. Ein Blick auf einen in dieser Weise behandelten Band weltlicher Literatur oder selbst der Koranliteratur erfreut nicht nur durch überaus reizvolle Farben, sondern auch dadurch, daß er uns die Macht einer auf blühenden Reichtum ausgehenden Kunst recht sinnfällig vor Augen führt. Gerade wir mit unserer Moderne haben Grund, darauf zu achten. Wir müssen ja gefaßt sein, daß nächstens etwa eine quadratische weiße Riesenfläche, die weiter nichts enthält als ein kleines schwarzes Quadratchen in der Ecke, als das Höchste an Kunstleistung begrüßt wird. Etwas von jener unerschöpflichen Fülle, die sich in der persischen Kunst und nicht zuletzt in ihrer Graphik ausspricht, könnte uns sehr wohl tun.

Dem, was wir über den Einfluß all dieser Kunst auf das Abendland, speziell auf die italienische Renaissance, gesagt haben, brauchen wir hier wohl nichts Näheres hinzufügen. Um so auffallender ist, daß, wenigstens bei uns in deutschen Landen, die immer noch möglichen und dankbaren Nutzungen orientalischer Vorbilder nur zum Teil erfaßt werden. Friedrich Sarre hat sich viel Mühe gegeben, keramische Firmen Deutschlands zur Fortführung orientalischer Keramik zu veranlassen; und namentlich jene bildschnittige Mosaikfayence würde selbst für unsere Verhältnisse gut passen. Allein es scheint bei unseren Firmen zu wenig Wagemut oder zu wenig künstlerisches Interesse vorhanden zu sein, und so blieben diese Anregungen vorerst erfolglos.

Dabei ist jedoch unser Kunsthandwerk künstlerischen Fortschritten auf dem hier behandelten Gebiete keineswegs abgeneigt. Dürfen wir uns einen Sprung aus jener keramischen Goldwelt des Orientes zu einer weit unedleren Welt des Okzidentes erlauben, so wollen wir darauf hinweisen, daß die architektonische Kunstindustrie in neuerer Zeit sogar einem so prosaischen Stoffe, wie das Blech einer ist, künstlerische Wirkungen abzugewinnen sucht. Die „Bauklempnerei“ hat, etwa von den prächtig wirkenden Blechdächern älterer Gebäude angefangen, geradezu eine künstlerische Entwickelung durchgemacht. Zahlreiche Verfahrungsweisen wetteifern in der technischen Unterlage der Blechdekoration und lassen die Vorzüge des Bleches, nämlich seine große Biegsamkeit und Elastizität, künstlerisch verwerten; wobei sich allerdings gleich wiederum der bekannte Fehler der „Materialtäuschung“ einstellt, indem die Bauklempnerei häufig das Blech wie Stein behandelt. Jedenfalls aber lassen sich die zahlreichen bautechnischen Bedürfnisse, die am besten mit Blech befriedigt werden, wie beispielsweise Dachrinnen, ebensogut auf sichtbare Weise in die Frontfläche hineinarbeiten, wie sie jetzt nur in ihr versteckt zu werden pflegen.

✣ ✣ ✣

So hätten wir denn mit einer örtlich und sachlich sehr weitausschreitenden Wanderung einen Überblick über Möglichkeiten und Wirklichkeiten gegeben, welche der Architektur eine hochgesteigerte Ausbildung der Flächenkunst nahelegen. Allerdings werden wir immer auf der Hut sein müssen, daß die Fläche nicht die Linie in dem eingangs charakterisierten Sinn überwuchere. Wahrscheinlich wird sich auch hier die vermittelnde Eigenart deutscher Kunst bewähren, die gerne vom Besten das Beste nimmt, um es in einer besseren als einer bloß äußerlichen Weise zusammenzufügen. Sowohl konstruktives wie auch flächenhaftes, oder sagen wir gleich dekoratives Denken: das wird sich schließlich als ein Gebot einer gut deutschen Architektur herausstellen.



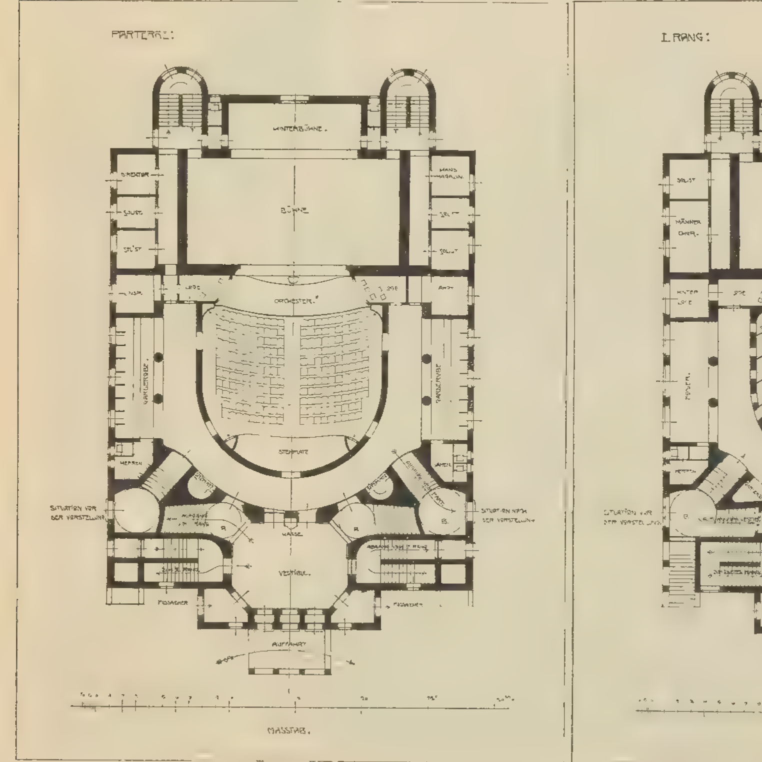
Theaterentwurf. Vom Architekten J. Zasche.

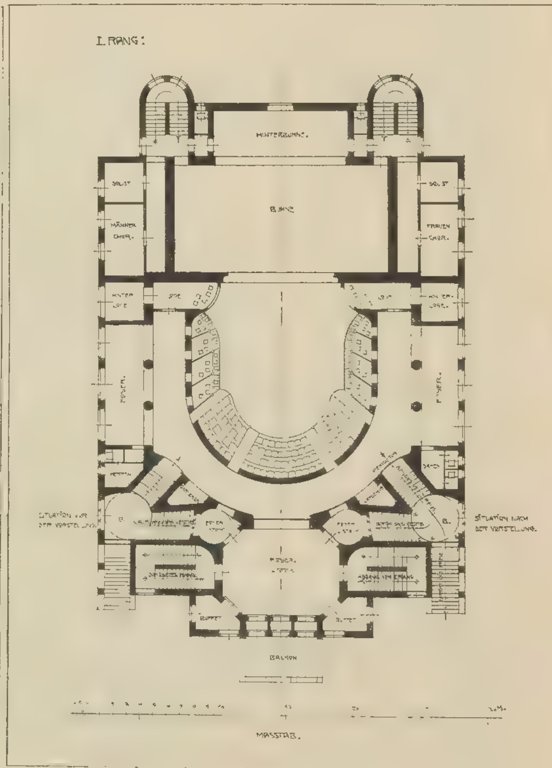
Zum modernen Theaterbau.

Seit Sempers Entwurf für das neue Theater in Rio de Janeiro kann der alte Typus, der Bühnen- und Zuschauerraum mit einem einzigen Dache überdeckte und so das Haus zu einer gewaltigen, ungegliederten Baumasse vereinigte, wohl als theoretisch überwunden betrachtet werden.

Und Sempers zweites Dresdener Hoftheater, wie nicht minder das Bayreuther Festspielhaus Richard Wagners erzwangen auch in der Praxis den neuen Typus.

Wenn dessenungeachtet später doch noch Theater aufgeführt worden





Grundrisse zum Theaterentwurf. Vom Architekten J. Zasche.

sind, die den alten Typus aufweisen, so hat dies nur wenig zu bedeuten. Das Gesetz der psychischen Trägheit war eben auch hier mächtig genug, noch eine Weile lang das Altgewohnte im Laufe zu erhalten und der offenbaren Errungenschaft entgegenzuwirken. Heute kann wohl als ausgemacht gelten, daß kein neues Theater mehr eine vorsempersche Gestalt annehmen wird, und wir haben somit in der Tat das Theater unserer Zeit als eine der wenigen wirklich neugeschaffenen modernen Bautypen anzusehen, die zugleich — und darauf kommt es eben an — eine künstlerisch befriedigende Lösung gefunden haben.

Nicht so klar liegt die Frage der inneren Ausgestaltung des Zuschauerraumes als solchen. Wohl hat er im Verhältnisse zum Bühnenraum, als dessen Gegenstück, im Allgemeinen der äußeren Erscheinung bereits seinen prägnanten Ausdruck gefunden — zumal in dem zeltdachmäßigen, gegen den Bühnengiebel freien Aufbau; nicht aber ist sein Inneres, seine Grundrißanlage, allen Forderungen heute schon gerecht geworden. Das gilt in rein zwecklicher, den Bedürfnissen der Sicherheit und Bequemlichkeit Rechnung tragenden Hinsicht, es gilt aber auch ästhetisch. Mehr als eine große Katastrophe beleuchtet mit feurigen Strahlen die Mängel des modernen Zuschauerraumes in jener Hinsicht. Und das ästhetisch Unbefriedigende gerade dieses Teiles unseres heutigen Theaters hat wohl jedermann gelegentlich des einen oder anderen Besuches gefühlt, wenn er, etwa angeregt durch ein ihm dargebotenes wirkliches dramatisches Kunstwerk, nach dem letzten Fallen des Vorhanges in den widerlichen, alle Nachillusion ertötenden Trubel der das Theater verlassenden Menge hineingeraten ist.

Hier also gibt's noch vieles besser zu machen, oder eigentlich erst gut zu machen, und deshalb muß jede Anregung dieser Art aufs freudigste begrüßt werden. Eine solche liegt nun vor, und sie hat Anspruch auf unsere volle Beachtung.

Der Architekt J. Zasche in Prag hat, veranlaßt durch die vor einigen Jahren erfolgte Wettbewerbausschreibung für ein neues Theater in Gablonz, eine neuartige Lösung des Grundrisses ausgearbeitet, die nunmehr in einer schmucken Publikation vorliegt.*)

Der etwas lang geratene Titel sagt eigentlich alles. In der Tat hat Zasche gehalten, was er verspricht. Als Grundlage dienten ihm bei seinem Versuche die beiden besten bestehenden Theatertypen, die sogenannte Fellner- und Helmer-Type und die Type Seeling. In jener ist das Hauptgewicht auf eine Zentralstelle gelegt, von der aus man sämtliche Treppen des Hauses erreicht, und diese Stelle ist das Vestibül. In der Seelingschen Type dagegen ist die Treppenanlage geteilt, indem der I. Rang erst vom Parterreumgang aus zugänglich ist. Zasche führt nun in seiner Schrift sehr überzeugend aus, worin die Vor- und Nachteile dieser beiden Typen zu suchen sind, worin insbesondere aber auch der beiden Typen gleicherweise anhaftende Mangel besteht, nämlich darin, daß sie nicht berücksichtigen, daß das Theater nach der Vorstellung wesentlich anderen Bedürfnissen zu genügen hat als zu Beginn oder während der Vorstellung. Die Entleerung des Hauses ist eben nach anderem Gesichtspunkte zu beurteilen als dessen Vollwerden. Dieses wird sich gemächlich vollziehen, jene keineswegs. Und wie erst gar im Falle einer Katastrophe! Zasche hat nun in Würdigung dieses Umstandes die Treppen so angeordnet, daß jeder Rang seinen unmittelbaren Ausgang ins Freie hat. Wie dies möglich ist, zeigt das Studium des Grundrisses besser, als es die Worterklärung zu sagen vermöchte, und ich verweise deshalb auf die auf S. 25 stehenden Abbildungen. Das Wesentliche liegt einerseits darin, daß die Treppe des I. Ranges sowohl vom Vestibül als auch vom Umgang aus betreten werden kann (worin eben die Synthesis der zwei bestehenden Typen zu suchen ist), anderseits in der Anordnung von, ich möchte sagen Notstiegenarmen, die erst nach der Vorstellung zur Benutzung kommen und einen Teil des Publikums direkt ins Freie führen.

Die äußere Erscheinung des Zascheschen Theaterentwurfs anlangend, muß gesagt werden, daß sie an Bedeutung dem Grundrisse weit nachsteht. Die Baumasse ist sehr unruhig gegliedert, eine Unmasse oft recht unschöner Dachverfallungen schieben sich durcheinander, die Sucht, primitiv zu sein und allen Luxus zu vermeiden, führt bis zur Klobigkeit, von höherer Weihe (einem „Musentempel" doch angemessen) findet sich keine Spur, auch die Verhältnisse lassen viel zu wünschen übrig — kurz, die Fassadendurchbildung kann als mißlungen bezeichnet werden.

Aber ich glaube nicht, daß sie dem Zascheschen Entwurfe adäquat anhaftet. Hier scheinen Reminiszenzen störend mitgewirkt zu haben, denen sich der Verfasser nicht entziehen konnte oder wollte. Er wird aber, gesetzt, ein Auftrag wird ihm zuteil, was zu wünschen wäre, sich auch hier auf eigene Beine zu stellen und alle Konvention (sei sie auch erst von vorgestern) zu vermeiden haben.



Projekt für eine Kirche in Rigaus. Vom Architekten Karl Pirich.

*

Die Anregung, die der interessante Zaschesche Entwurf eines „modernen Theaters" dem Baukünstler bietet, kann und darf aber nicht mit dem architektonischen Problem erschöpft sein. Denn, wenn ein solches Problem jemals mit tausend Fasern verknüpft ist mit dem allgemeinen Kulturzustande einer bestimmten Epoche, so ist es eben das Theaterbauproblem.

Wie anders haben wir uns ein Theater vorzustellen — sofern wir es als adäquaten Ausdruck seines „Inhalts" nehmen — in dem z. B. Schillersche Tragödien gespielt werden, und ein Theater, in dem Ibsen tragiert wird! Dort die Gegenwartsvergessenheit der monumentalen, bei aller Historik doch an keine bestimmte Zeit gebundenen Ideenwelt des dichterisch-philosophischen Genius, hier die engste Verknüpfung mit der Sekundenempfindung, den Gegenwartssorgen des starken Zeittalents! Kann dieser Gegensatz künstlerisch in ein und demselben Raum, ein und demselben Hause seine Stätte finden? Ich glaube nein!

Der denkbar elementarste Unterschied, den wir uns auf dem Gebiete des Theaterbaues vorzustellen vermögen, ist indessen doch wohl der zwischen antikem Theater und Wagner-Theater. Dort die innigste, bewußteste Einbeziehung des ganzen, mächtigen Kulturmilieus der klassischen Zeit, hier die ebenso bewußte Abkehrung vom eigenen Kulturmilieu.

Der griechische Zuseher brauchte nicht Himmel und Erde zu vergessen, wenn er sich dem Genusse seiner Tragiker hingab; lächelte doch jener über dem Spiele, grüßte doch die Landschaft von allen Seiten ins Theater hinein. Der Pilger nach dem Bayreuther Festhause aber sitzt in verdunkeltem Raume; aus dem mystischen Abgrunde des Orchesters rufen ihn geheimnisvolle Töne in eine andere Welt, die sich ihm erst dann erschließt, wenn die Außenwelt, aus der er kam, vergessen ist. Der Grieche genoß naiv, ohne Verleugnung alles dessen, was er sonst und an und für sich war; er durfte er selbst bleiben und war dabei dennoch künstlerischer Zuseher; Leben und Kunst waren bei ihm nicht feindliche, einander ausschließende Gegensätze; vielmehr verschmolzen sie auch in den Augenblicken der tragischen Erregung in seiner Seele zu einer harmonischen, nicht getrübten Einheit. Der moderne Mensch im Wagner-Theater dagegen muß sich und seine Umgebung aufgeben, wenn er tragisch genießen will, und er wird

*) Das moderne Theater. Ein Beitrag zur Erzielung einer größeren Sicherheit im Theater durch Führung der I. Rangs-Treppe direkt ins Freie und einer zugfreien intimen Verbindung des Parterres mit dem Foyer über die I. Rangs-Treppe. Anton Schroll, Wien.

um so tiefer genießen, als er sich vollständiger aufzugeben imstande ist; Kunst und Leben sind in ihm nicht zur harmonischen Einheit verbunden, sondern einander ausschließende, feindliche Mächte geblieben.

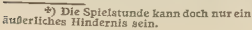
Und nun ist es höchst merkwürdig, zu sehen, wie das moderne Theater allmählich vom offenen, freien Hause, als das uns wenigstens noch der hellerleuchtete, festliche Zuschauerraum bis zu einem gewissen Grade gelten konnte, zum geschlossenen, sich selbst verleugnenden, nur mehr den Vorgängen auf der Bühne als Voraussetzung dienenden verfinsterten Observatorium für tragische Wahrnehmung geworden ist. Wagners Festspielhaus bedeutete in diesem Sinne wohl den Gipfelpunkt der Entwicklung.

Vestibul im Wohnhause Wien-Penzingerstraße. Vom Architekten Karl Fischl.

Da aber setzt mit einem Male — man weiß nicht recht warum — eine andere Art dramatischer Kunst ein: der Verismus, die denkbar stärkste Betonung des Wahren, Gegenwärtigen, verdrängt alle Illusion — zunächst von der Bühne —, das helle Licht des Tages, ja des Alltages leuchtet plötzlich hier auf, es ist, als ob mit einem Male alle Fenster geöffnet worden wären und der Lärm der Straße in das bis dahin so sorgfältig verschlossene Heiligtum seinen Einzug hielte. Der Zuseher darf nicht nur, er **muß** sogar wieder er selber sein, wenn er verstehen, wenn er mitfühlen will, was jetzt auf der Bühne vor sich geht, nicht Selbstvergessenheit verlangt der neueste Tragiker von ihm, sondern stärkstes Sichselbstbesinnen . . .

Daß eine solche Wandlung der dramatischen Kunst, eine solche bewußte Einführung der Wahrheit und Wirklichkeit nicht ohne Einfluß bleiben kann auch auf die Gestaltung des Tempels selbst, in dem nunmehr neuen Göttern geopfert wird, das ist eine ganz selbstverständliche Sache, die aber gleichwohl heute, wie es scheint, noch gar nicht recht erkannt worden ist. Und in diesem Sinne sagte ich, daß das Theater, in dem z. B. ein Ibsen gespielt wird, wohl ganz andere Bedingungen zu erfüllen hätte als das Theater z. B. noch unserer Klassiker, soferne eben auch das Äußere des Theaters der adäquate Ausdruck seines Inneren, dessen, was in ihm vorgeht, sein soll.

Zunächst ist es der ganze ungeheuere Kulissenapparat des klassischen Theaters, der im modernen veristischen Stück fortfällt. Die Personen von der Gasse bedürfen seiner nicht mehr. Dann aber, in weiterer Folge davon, verschwindet auch die Grenzscheide, die zwischen Bühne und Zuschauerraum im klassischen Theater bestanden hat und wohl bestehen mußte, gleichsam zwei Welten voneinander trennend, der große rote Strich, der zwischen der Welt als Vorstellung und der vorstellenden Welt gezogen war. Gegenüber den Personen des veristischen Dramas befinden wir uns ab ovo auf einem anderen Fuß, sie sind sozusagen wir selbst, sie sitzen neben uns, sie sprechen mit uns, und zwar mehr **mit** uns als bloß **zu** uns, sie können uns nach der Vorstellung jederzeit nach Hause begleiten und werden uns hier weder befremdlich noch überraschend anmuten. Kurz: Im veristischen Theater kommen wir ganz ohne Illusion aus! Ich meine deshalb, daß dieses Theater nicht bloß nach ganz anderen **theatertechnischen** Grundsätzen gebaut werden, sondern daß ihm auch künstlerisch eine ganz andere Gestalt verliehen werden soll als dem klassischen und dem etwa auf ebensolcher Basis ruhenden Theater unserer Tage. Alles Observatoriummäßige in der Anlage hat zu entfallen; zu entfallen auch das künstliche Licht, an dessen Stelle das Tageslicht trete.*) Nicht abgeschlossen auch von der Gasse und Außenwelt braucht ein solches Theater zu werden, vielmehr hineingebaut mitten in das Leben und Treiben unserer Zeit erhebe es sich.



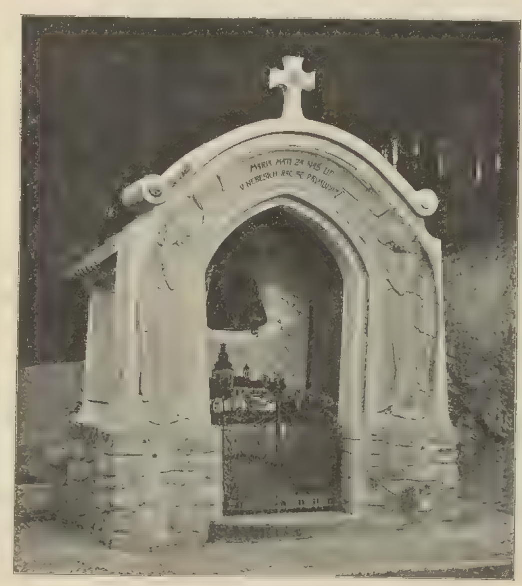
*) Die Spielstunde kann doch nur ein äußerliches Hindernis sein.

Ganz anders das — bleiben wir bei dem Worte — klassische Theater. Für dieses wird immerdar das Wagner-Theater das Vorbild bleiben und alles das gelten, was etwa auch für das Bayreuther Festspielhaus gilt.

Und so hätte denn eigentlich unsere Zeit zweierlei, voneinander grundverschiedene Theatertypen aufzuweisen — gesetzt, daß sie ehrlich sein und jeder Art Kunst die ihr angemessene Stätte geben will: das veristische und das illusionistische Schauspielhaus.

Wie wenig unsere heutige Theaterbaukunst von diesem vielleicht seltsamen, aber durchaus nicht paradoxen Sachverhalt eine Ahnung hat, beweist die leidige Schablone, nach der immer wieder aufs neue Theater gebaut werden, eine Schablone zumal, die weder dem Verismus noch dem Illusionismus in der dramatischen Kunst voll gerecht wird.

Auch **Zasches** Versuch, durch den ich zu diesem Exkurs über den Theaterbau angeregt wurde, kommt dem hiermit aufgerollten Problem nicht entfernt bei. Zwar der Umstand, daß **Zasche** an der „inneren Verbindung“ zwischen den zwei vornehmsten Teilen des Zuseherraumes - Parterre und ersten Rang — festhält, bahnt etwas an, das im Sinne eines dem Verismus geweihten Theaters festgehalten werden muß: Der zwanglose, legere Meinungsaustausch im Publikum schon während der Vorstellung, das zur gleichsam mithandelnden Person, zum dramaturgischen Zuseher wird, der, ohne fürchten zu müssen, die „Illusion“ zu verlieren (die eben ausgeschaltet ist), am Ganzen reflektiv teilnimmt. Aber damit ist auch bei **Zasche** alles erschöpft, was etwa das veristische Theater bei ihm zu erwarten hat. Die volle, klare, unzweideutige Betonung seines Charakters hat er nicht angestrebt. Dazu steckt er viel zu tief noch in den Formen des illusionistischen Theaters mit seinen Logen (Privatobservatorien), seiner Ranggliederung und all dem herkömmlichen Apparat eines Guckkastens für tausende von Augen. Noch weniger als der Typus des veristischen ist natürlich der eines echten illusionistischen Theaters erreicht, dem hinwiederum auch bei Zasche alles im Wege steht, was die Konvention im Laufe der Zeit dem Theater als Gesellschaftsmittelpunkt, in dem es darauf ankommt, zu erscheinen, sich's wohlergehen zu lassen und womöglich zu glänzen, aufgenötigt hat, als da ist: Foyer, Stiegenhaus, Buffet, hellerleuchteter Saal, in dem man einander möglichst gut sieht, etc.



Kapelle bei dem Wallfahrtsorte Hrádek. Vom Baumeister Heinrich Neubauer.

Aber wir wollen nicht ungerecht sein und vom Architekten unserer Tage nicht verlangen, was nicht einmal die Dramaturgen unserer Tage voll erkannt haben: Daß es nämlich eine Zweiteilung in der heutigen Bühnenkunst gibt, die respektiert sein will. Hat man das aber etwa eingesehen? Ich glaube nicht! Nein, sogar gewiß nicht! Sonst spielte man nicht Schiller und Shakespeare nach modernem Rezepte, im Stile des Verismus, sonst verlangte man heute nicht törichterweise von der **gesamten zeitgenössischen** Dramatik die unrhetorische Dialogführung der neurasthenischen Modeschule, auch dort, wo der Aufbau, ja die Anlage des Werkes dergleichen von vornherein ausschließt. Es scheint somit in der Tat, daß auch die Theaterleitungen unserer Tage sich noch nicht klar darüber geworden sind, daß sie keinem Monismus, sondern einem Dualismus der dramatischen Kunst gegenüberstehen, daß mit ein- und demselben Maße zu messen, da, wo es sich um unvergleichbare Größen handelt, heißt, falsch messen und noch falscher beurteilen. Nicht so liegt ja die Sache, daß ein „alter Stil“ von einem „neuen

Stil" heutigentags abgelöst, um jeden Preis abgelöst, auch nicht so, daß etwa gelegentlich wieder das Alte gegen das Neue justament ausgespielt werden müßte, sondern vielmehr so, daß das Neue neben dem Alten und zugleich mit ihm besteht — aber freilich nicht zugleich in ein und demselben, weder jenem noch diesem ganz gerecht werdenden Rahmen, sondern vielmehr jedes von beiden in dem ihm eigenen Rahmen. Gestehen wir uns doch ruhig, daß wir heute noch keine veristische, uns ganz befriedigende dramatische Kunst gefunden und daß wir auch die illusionistische Kunst noch nicht gänzlich vergessen haben. Gestehen wir uns aber ebenso ruhig, daß alle Vermengung beider keine logische Synthesis, sondern eine Halbheit ergibt, die weder im alten noch im neuen Sinne zu einem möglichen, erträglichen Stile führt.

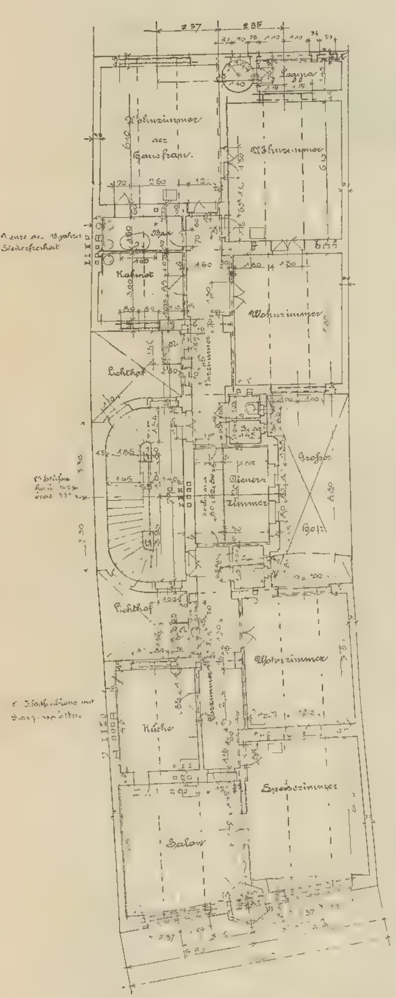
Und gestehen wir uns zum Schlusse, daß deshalb auch die Baukunst vor einem unlösbaren Problem steht, wenn sie ein und denselben architektonischen Rahmen für beides schaffen will, daß sie aber im selben Augenblicke klar und unzweideutig erkennen wird, was ihre Aufgabe ist, in dem sie zwischen der Stätte, die dem Verismus, und der Stätte, die dem Illusionismus zu dienen hat, unterscheiden gelernt haben wird.

v. Feldegg.



Wohnhaus in Wien-Penzingerstraße.
Vom Architekten Karl Fischl. (Zu Tafel 55. 56.)

I. Stock.



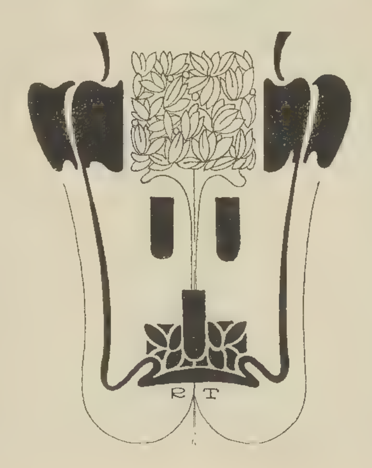
Wohnhaus in Wien-Penzingerstraße.
Vom Architekten Karl Fischl.

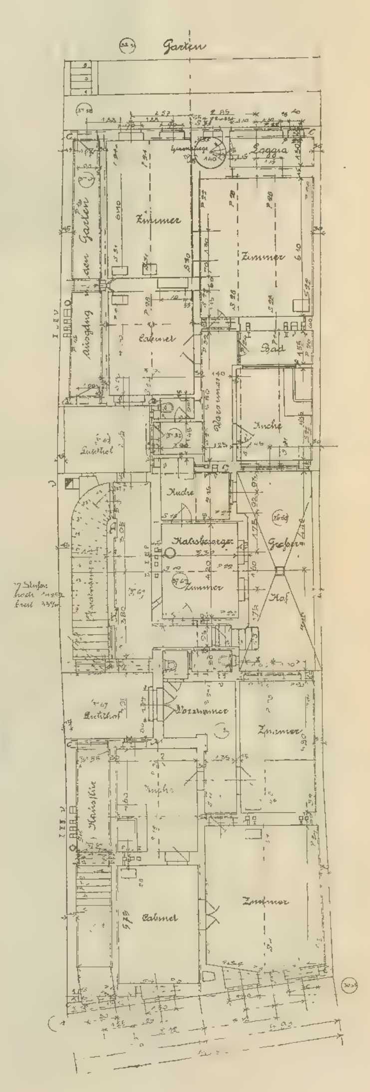
Kapelle.

Vom Baumeister Heinrich Neubauer. (Zu Seite 27.)

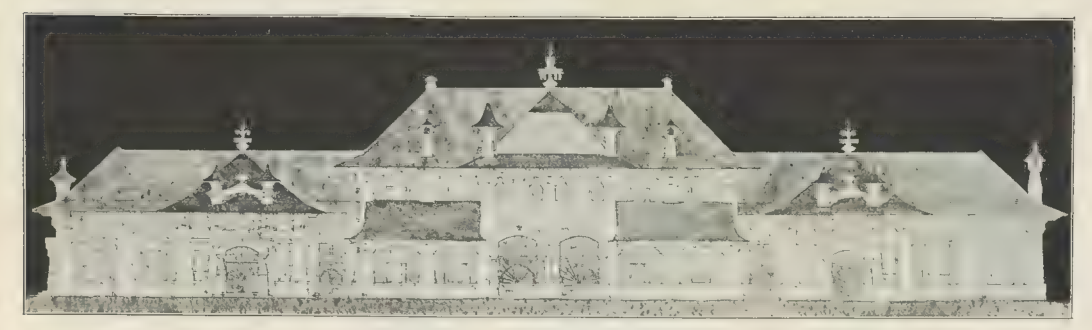
Diese Kapelle befindet sich in der Mitte eines hohen Waldes, etwa 1000 Schritte von dem Wallfahrtsorte Hrádek bei Vlašim, oberhalb des Brunnens der Jungfrau Maria, der das Hauptziel der Pilger bildet. Die Kapelle wurde im vorigen Jahre (1904) laut meinem Entwurfe, anstatt der ehemaligen romanischen, schon ganz verkommenen Kapelle erbaut.

Ganz eigenartig ist das Arrangement des Innern, welches mit Majolikplatten ausgefüllt ist. Den Hintergrund ziert ein aus geschnitztem Majolikmosaik ausgeführtes Bild der Jungfrau Maria von Hrádek. Dieses Arrangement führte die Rakonitzer Schamottewarenfabrik durch. Das ganze macht einen ungewöhnlich malerischen und reinen Eindruck.





Hochparterre.
(Zu Tafel 55, 56.)



Skizze des projektierten Kursalons. Totalansicht.

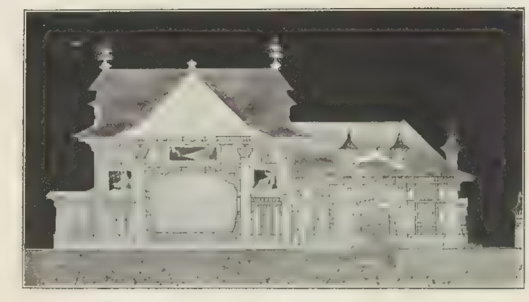
Ausbau und Regulation des Kurplatzes in Bad Luhatschowitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič in Brünn.

Nach der Entfernung des alten Hotels, Direktions- und Lagerhausgebäudes am Kurplatze und des Schlößchens, deutschen Hauses und des alten Basars oberhalb der Quellen, anderseits an der entgegengesetzten Seite der Straße der Kuhmolkerei und der Villa Otto verlangte das Programm folgende Objekte:

1. Die Schaffung und Anlage eines geräumigen Kurplatzes mit Kommunikationen und einem neuen Musikpavillon.
2. Adaptierung des Füllhauses und Anlage der Lagerhäuser für leere und gefüllte Flaschen.
3. Anlage der Quellenpavillons und der Kolonnade nebst einem Warenhaus (Basar).
4. Administrationsräumlichkeiten.
5. Das große Kurhaus mit Festsaal, Podium für Konzerte, Restaurations- und Cafélokalitäten, einen gemeinschaftlichen Lesesaal, Damensalon und Musikzimmer, nebst allen erforderlichen Nebenlokalitäten.

Lösung: Der durch die Entfernung der obengenannten Objekte gewonnene Raum wird zur Erweiterung des Kurplatzes verwendet und ist auf diesem Raume bloß die Aufnahme des neuen Administrationsgebäudes und des gewünschten Musikpavillons geplant. Das Depot leerer und gefüllter Flaschen wird von dem Kurplatze verlegt und mit dem Flaschenfüllraum durch einen gedeckten Gang mittels einer Rollbahn verbunden. Die Kolonnade reicht von der Vinzenzquelle bis zur Kapelle. Auf der Anhöhe hinter der Kolonnade wird das für Geschäftslokalitäten bestimmte Gebäude (Basar) projektiert und soll diese Gruppe durch den hoch über dem Basar aufzustellenden Aussichtspavillon ihren Abschluß finden.



Skizze des projektierten Kursalons. Querschnitt.

Erklärung·

1. Promenade u. Konzertsaal
2. Vorraum
3. Cafélokalitäten.
4. Konversationssalon.
5. Lesezimmer für Damen.
6. Großer Lesesaal.
7. Restauration.
8. Ausschank.
9. Anrichte.
10. } Küchen.
11. }
12. Abwaschraum.
13. Musikantenzimmer.
14. Musikzimmer.
15. Toilette.
16. Caféküche.
17. Vorraum
18. Garderobe.

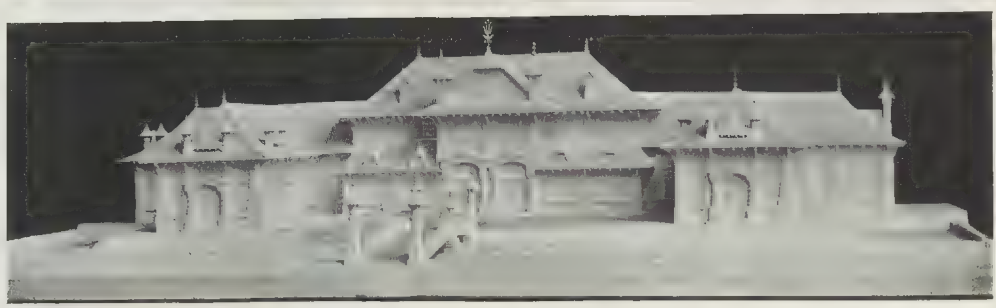
Gegenüber dem Mineral-Badehause, an der Stelle wo der Kurplatz durch das Füllhaus und das Administrationsgebäude begrenzt wird, ist in der Hauptmauer der Rollbahn ein Durchlaß gemacht, in welchem eine Treppe eingebaut ist, welche den Auftritt über die Rollbahn zum Aussichtspavillon an dieser Anhöhe ermöglicht. Auf der dieser Gruppe gegenüberliegenden Seite, jenseits der Straße und des Baches, ist das neue Kurhaus projektiert. Hinter diesem, in einer gesonderten Gebäudegruppe, sind die Wohnung des Restaurateurs, die Eiskeller, das Holzdepot und diverse sonstige Räume disponiert.

Bei Verfassung des Lageplanes der Anstalt wurden folgende Bedingungen festgehalten:

1. Die Manipulationen, welche mit der Verfrachtung des Mineralwassers in Verbindung stehen, als das Aufladen gefüllter Flaschen, das Einhüllen derselben in Stroh, das Abladen der leeren Flaschen etc. etc. sollen ein- für allemal aus dem Rayon des Kurplatzes entfernt werden, damit in der Saison, wo wohl die Verfrachtung des Mineralwassers ihre Höhe erreichen dürfte, die Badegäste in keiner Weise belästigt werden.
2. Der Pavillon für die Vinzenzquelle soll in seinem Ausmaße möglichst groß geschaffen werden. Die eigentliche Kolonnade ist in ihrer ursprünglichen Lage und Richtung gegen die Amandquelle zu belassen.



Ansicht der Kolonnade an den Quellen.



Modell des projektierten Kursalons.

Über der Amandquelle ist ein Pavillon zu errichten. In der Fortsetzung der Kolonnade in der Richtung gegen die Kapelle wird symmetrisch noch ein weiterer Pavillon aufgestellt, welchem die Aloisquelle zugeführt wird. Der Pavillon über der Vinzenzquelle ist so reichlich dimensioniert und so vorteilhaft disponiert, daß in demselben die Füllung des Wassers aus allen benannten Quellen bewerkstelligt werden kann, um so mehr als die Aloisals auch die Amandquelle so hoch gelegen sind, daß deren Quellwasser mit eigenem Gefälle dem Pavillon über der Vinzenzquelle zugeführt werden kann.

3. Der Kurplatz soll besonders in den niedrigsten Partien, so weit es das Parterre des Mineral-Badehauses gestattet, aufgeführt und erhöht werden.

Von einer gärtnerischen Ausstattung wurde gänzlich abgesehen. Es wird bloß beantragt, die gepflasterten Trottoirränder mit engen Rasenstreifen zu begrenzen.

In der Mitte des Kurplatzes werden zur Belebung desselben drei bis vier Stück gut gepflegte hohe Bäume passend erscheinen. Es wird auf eine zweckentsprechende bequeme Kommunikation Bedacht genommen und in den Hauptrichtungen gepflasterte Trottoirs beantragt, welche zu sämtlichen Quellenpavillons des Kurplatzes führen.

Der so ausgebildete Kurplatz ist mit dem jenseitigen Bachufer mittels vier Fahrbrücken verbunden. Auf dem Wiesengrunde oberhalb und unterhalb des Kurhauses wird die Errichtung des eigentlichen Kurparkes empfohlen, wobei die bestehenden Rasenflächen zu erhalten wären.

Bemerkungen zu einzelnen Objekten:

Das alte Füllhaus bleibt in seiner Größe. Die vordere Hauptmauer wird mit Pfeilern verstärkt. Die Vordermauer der Rollbahn wird in Bruchsteinmauerwerk ausgeführt, das Lagerhaus für gefüllte Flaschen soll Betoneinwölbung mit 60 *cm* hoher Anschüttung erhalten. Alle Fenster von Quellenpavillons einschließlich des Lagerhauses erhalten Verglasung aus grün gefärbtem Glase, um das Tageslicht zu dämpfen. Magazine erhalten einen umplankten, geschlossenen Vorhof.

Quellenpavillon: Möglichst größte Dimension, leichteste Konstruktion, damit die Erdschichten um die Quelle auf das wenigste belastet werden. Fundamente am sumpfigen Boden werden auf doppelten starken Eichenrost gelegt. (Das Durchreißen der Erdschichten und der Quellenfassung durch Piloten ist unzulässig.) Auf 1·5 *m* hohem Bruchsteinsockel soll ein Holzriegelbau aufgestellt werden, der beiderseits mit 5 *cm* starken, mit Asphalt imprägnierten Korkplatten mit Zement- und Gipsverputz verkleidet wird. Die großen Lichtöffnungen sollen mit Glasbausteinen ausgelegt werden.

Die Kolonnade ist bereits 130 *m* lang, bei 7 *m* lichter Breite. Die hintere Längswand ruht auf einer hohen Terrassenmauer. In der Höhe der Dachkonstruktion ist auch die Längswand offen, um genügende Ventilation zu erhalten. Die Holzkonstruktion einzelner Felder ruht auf 1·5 *m* hohen Steinstützen, damit man dem Verfaulen der Holzteile vorbeugt. Dacheindeckung: rot und grün glasierte Biberschwänze. Holzmaterial mit Ölglasur und Wachsüberzug eingelassen.

Das Administrationsgebäude. Um möglichst große Räume am kleinen Platze anzulegen und doch warme Lokale auch für den Winter zu schaffen, wird Riegelbau mit beiderseitiger Korkverkleidung angewendet. Sichtbare Holzteile, Dachflächen und Eindeckung in harmonischem Zusammenhange mit der Kolonnade und dem Quellenpavillon.

Der in der heutigen Nummer abgebildete Musikpavillon ist nur vorläufig situiert und wird nach Räumung des Kurplatzes auf den definitiven Platz überschoben.

Der Kursalon, in großem Maßstabe angelegt, soll um den Preis von 160.000 *K* hergestellt werden. Dazu ist zu bemerken, daß die Ziegel am Bauplatze mit 47 *K* berechnet werden und die Fundamente im sumpfigen Boden auf Piloten angelegt werden müssen. Da die Lokalitäten nur im Sommer benutzt werden, wird angenommen, daß bei einfachen Verglasungen die Räume durch gewöhnliche Öfen genügend erwärmt werden. Das ganze Gebäude soll man als ein Pfeilerbauwerk betrachten. Die Pfeiler werden im unteren Teile mit Bruchsteinsockel verbunden. Die Öffnungen zwischen den Pfeilern erhalten starke Holzkonstruktion, welche mit Glasbausteinen und teilweise mit beweglichen Fensterflügeln verschlossen werden. Alle Räume erhalten einfach, doch fein geschnitzte und gefärbte Tramdecken. Dacheindeckung: rote Strangfalzziegel; Verputz: gelblich getont; festes Holz: dunkelrot; Dachtraufe: lichtblau.

Die Baukosten des Kurhauses und der dazu gehörigen Nebenobjekte stellen sich folgendermaßen:

Kurhaus	*K*	123.241·63
Restaurateurswohnung	„	6.483·73
Eiskeller	„	7.771·38
Herrichtung des Abhanges und der Stützmauer	„	10.850·
Abzugskanal unter der Terrasse . .	„	3.069·73
Verbindungsbrücke über den Bach .	„	5.124·46
Herstellung der Terrasse	„	2.626·
Zusammen . .	*K*	159.166·93



Slawische Volksbauten. Hauseingang in Lanžhot.



D. Jurkovič. Villa in Rezek. Zugang zur Terrasse.

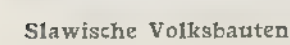


Slawische Volksbauten. Bauernhof in Hor. Kubin.

Semper und die Entstehung der modernen Kunstbewegung.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Nachdem die französischen Königsstile und der Empirestil mit dem Tode des großen Korsen, der den letzteren, am meisten lebenskräftigen „inszeniert“ hatte, wie man in diesem Falle mit Recht sagen kann, ihr Ende erreicht hatten, brachten es die dekorativen Künste weder in Frankreich noch in Deutschland zu einem neuen Stil. Die Periode der Stilvermischung begann. In Frankreich wurden sämtliche Königsstile noch einmal durchgearbeitet und in Deutschland trat nebenbei und nach einer kurzen romantischen Periode, die auf die Gotik zurückgriff, ein Wiederaufleben des Renaissancestiles des XVI. und XVII. Jahrhunderts ein. Diese Renaissance des XIX. Jahrhunderts setzte sich bis in die achtziger Jahre fort, nachdem sie durch den glücklichen Ausgang des 70er Krieges und die Herstellung des Deutschen Reiches einen erneuten Ansporn nach der nationalen Seite hin erhalten hatte. Ja, ganz ausgestorben sind die letzten Ausläufer dieser Richtung noch heute nicht: auf dem Throne Deutschlands sitzt ein Herrscher, welcher diese Renaissance des XIX. Jahrhunderts in der Kunst nach allen Richtungen hin vertritt, die Entwicklung der Kunst infolgedessen aufgehalten und verlangsamt hat und wesentlich dafür verantwortlich zu machen ist, daß wir heute, besonders in der offiziellen Baukunst in Deutschland noch immer den Idealen jener dem Altweibersommer ähnelnden Renaissanceperiode der Mitte des XIX. Jahrhunderts folgen und daß im besonderen unsere Reichshauptstadt ein architektonisches Bild bietet, das an den Froschmäusekrieg erinnert. Es ist ohne weiteres ersichtlich, daß die Renaissance des XIX. Jahrhunderts Schöpferisches auf dem Gebiete der Architektur und der dekorativen Künste nicht hervorbringen konnte. Und die Art, wie man die deutsche Renaissance des XVII. Jahrhunderts wieder aufleben ließ, war meist eine geistlose, flache, wässerige.



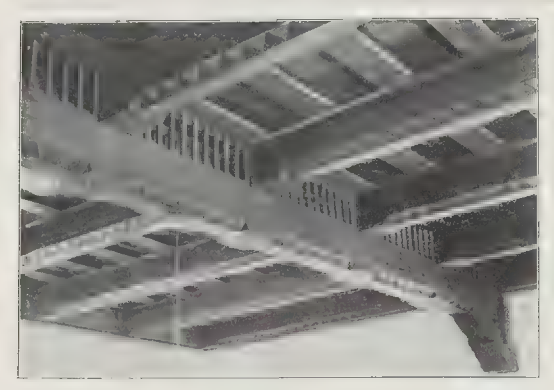
Slawische Volksbauten. Bauernhaus in Vel. Ves.

Der bedeutendste Geist der Architektur jener Zeit war Semper. Im Jahre 1833 kehrte er nach Deutschland zurück und wurde auf Schinkels Empfehlung Professor der Baukunst an der Dresdener Kunstakademie. Dabei überragte er sowohl Schinkel als Leo von Klenze. Was er in Dresden schuf, war zum größeren Teil ebenfalls nachempfunden, auch lag der Schwerpunkt der Semperschen Begabung im Theoretisch-Wissenschaftlichen, aber, wie gesagt, die Bauten, die wir ihm zu verdanken haben, stellen das Bedeutendste der Architektur seiner Zeit dar. Wir kommen gleich darauf zurück.

Wie aber sahen die Möbel und die Inneneinrichtungen jener Zeit aus? Nun, man findet ja heute noch Ausläufer jener geistlosen Nachäffung der Renaissance des XVII. Jahrhunderts an Büffets, Verticots, an Decken und Türen, in einer Schablonisierung und Schematisierung, die auf einen ästhetisch gebildeten Menschen ekelerregend wirken. Niemals hat es einen Stil gegeben, welcher von der Höhe der schöpferischen Kunst so tief in das rein Reproduktive, Mechanisch-Kopierende hinabgedrückt wurde, als dieser Renaissancestil des XIX. Jahrhunderts. Der kunstgewerbliche Gegenstand

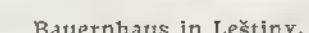


Slawische Volksbauten. Bauernhaus in Hor Kubin.



D. Jurkovič Tramdecke der Villa in Rezek.





Slawische Volksbauten Bauernhaus in Leštiny.

wurde zu einer Fabriksware, bei der alles, aber auch alles Künstlerische abgeschliffen war.

Von Geist nicht eine Spur,
Von Kunst den Namen nur

so möchte man von jenen Kunstelaboraten sagen.

Wenn man auf diese traurige Zeit von der unseren aus zurückblickt, so muß man wahrlich ausrufen: wie herrlich weit haben wir es doch gebracht! Doch soll dieser Ausruf mehr den Tiefstand jener Zeit, als den Hochstand der unserigen kennzeichnen.

Woher aber kam die Erlösung? Woher kam die rettende Tat? Wann und wo erfolgte der Umschwung?

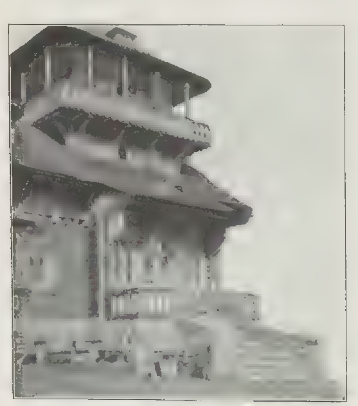
Es war, was man übersehen hat, nicht nur der Japanismus und die Rückkehr zur Natur, sondern daneben Sempers in London erhobene Forderung nach einer größeren Berücksichtigung des technischen Momentes in der Kunsterziehung und nach Einrichtung von Atelier- und Werkstattunterricht. Dieses Verdienst Sempers ist, wie gesagt, nicht gebührend anerkannt worden. Der große Architekt Semper, der Autor des „Stils“, darf als der Inaugurator der modernen Bewegung im Kunstgewerbe angesehen werden. Als erste Doktrin vom Stile führt er das Folgende aus: „Die Grundform, der einfachste Ausdruck der Idee modifiziert sich besonders nach den Stoffen, die bei der Weiterbildung der Form in Anwendung kommen, sowie nach den Instrumenten, die dabei benutzt werden.“

Sucht man nach einem Ereignis, das den ersten Anhub der modernen Bewegung im Kunstgewerbe und in der Architektur bezeichnet, so muß man die Londoner Weltausstellung des Jahres 1851, die erste internationale Ausstellung der Erde, nennen. Sucht man nach einem Werk, das diesen ersten Anstoß charakterisiert, so muß man den Kristallpalast dieser Ausstellung nennen. Diesen Kristallpalast haben wir schon an anderer Stelle das Wahrzeichen der modernen Zeit genannt, insofern er zum ersten Male das Eisen in Verbindung mit Wellblech und Glas oder Verwendung anderer Materiale zeigt und als das erste Monument der Eisenarchitektur als Vorläufer des Eiffelturmes bezeichnet werden muß. Semper nennt ihn in der Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“ (1852) „die Verkörperung der Tendenz, in der sich unsere Zeit vorerst bewegen wird“. Und eben dort nennt er den Werkstattunterricht den einzigen ersprießlichen für unsere zukünftigen Kunstzustände.

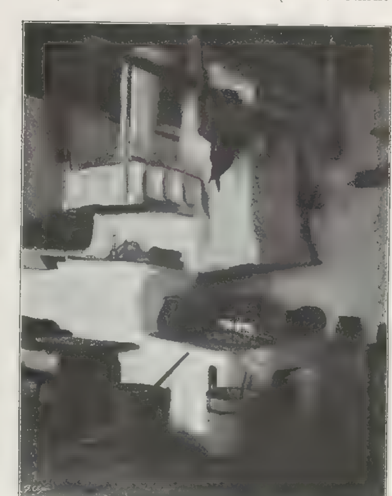
Um diese Bedeutung Sempers noch klarer zu machen, müssen wir uns einen kurzen Rückblick auf die Anfänge der neuen Zeit gestatten.

Zwei Dinge sind es, die die neue Zeit vor allen anderen charakterisieren: Verkehr und Technik. Der Verkehr erfuhr in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts eine solche Erweiterung und Erleichterung, daß die Entfernungen der Länder und Städte kaum mehr in Betracht kamen und der gegenseitige Austausch der materiellen und geistigen Güter der Menschheit eine ungeahnte Steigerung erreichte. Die Technik die diese Erleichterung des Verkehres zum Teil erst ermöglichte, wurde auf eine neue Grundlage gestellt, sie schaltete die Handarbeit bis zu einem gewissen Grade aus und führte den fabriksmäßigen Großbetrieb ein. Ein Zeitalter der Technik brach an, das man mit Recht zugleich ein Zeitalter des Verkehres genannt hat. Die Dampfmaschine war erfunden worden. Der kapitalistische Großbetrieb setzte ein, der Arbeiter wurde zu einem Werkzeug herabgedrückt, aus einem freien Handwerker wurde er zu einem Arbeitssklaven, der in der maschinenmäßig betriebenen Fabrik infolge der Arbeitsteilung mehr oder weniger mechanische Arbeit leistete. Technische Lehranstalten wurden gegründet und die Errungenschaften der Physik und Chemie halfen, daß diese maschinenmäßige Ausgestaltung des Fabriksbetriebes eine immer mehr konsequente wurde. In England kam dieses moderne Fabrikssystem zuerst zur Ausbildung. Die Provinzen Yorkshire und Lancashire bildeten hier binnen kurzem ein einziges Netz von Fabriken und Maschinenwerkstätten. Und von England kam bezeichnenderweise durch ein Eingehen auf die Forderungen der Technik, obwohl doch eben gerade die moderne Technik das Kunstgewerbe völlig zu ersticken drohte, die Erlösung. Der deutsche Architekt Semper war es, wie gesagt, der diesen ersten Anstoß gab. Prinz Albert von England zog nach der Weltausstellung des Jahres 1851 Semper, nachdem dieser 1848 auch bei den Barrikadenbauten sein architektonisches Können gezeigt hatte und Deutschland meiden mußte, nach London und beauftragte ihn, eine Kunstpflegeanstalt zu errichten. Das South-Museum und Sydenham-Museum wurden gegründet und, was für unsere Betrachtung das Bedeutungsvollste ist — technische Lehranstalten wurden an dieselben angegliedert. Die neue Art der Organisation derselben bestand darin, daß dieselben nicht mehr als Schulen, sondern als Werkstätten und Ateliers eingerichtet wurden und daß überhaupt auf die praktisch-technische Seite mehr Wert gelegt wurde. Nach dieser Hinsicht eben ist Semper der Vater des modernen kunstgewerblichen Erziehungssystems, das aber, soweit es offiziell ist, gerade nach dieser Richtung hin immer noch zu wünschen übrig läßt. Der Erfolg zeigte sich sehr bald: auf der zweiten internationalen Ausstellung, die im Jahre 1862 in London stattfand, stand England an der Spitze. Und auch eine andere Forderung Sempers zeigte hier ihre guten Früchte und darf ebenfalls noch heute Geltung beanspruchen: „Der Schüler muß vom Anfang an einsehen lernen, daß die Zeichnung in den meisten Fällen Mittel zum Zweck, nicht an sich Zweck ist“ (in der Schrift „Wissenschaft, Industrie und Kunst“, 1852).

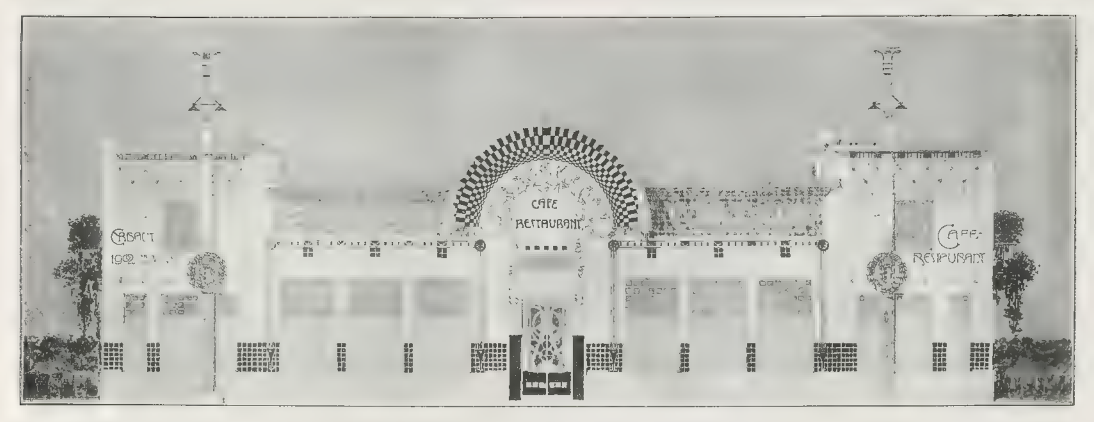
Von nun an geht der Gang der Entwicklung zunächst auf Österreich über. In Nachahmung der Semperschen Bestrebungen in London und auf Anregung des Ministerpräsidenten Erzherzog Rainer wurde im Jahre 1864 in Wien unter der Direktion R. v. Eitelbergers das „Österreichische Museum für Kunst und Industrie“ gegründet, dem im Jahre 1868 eine Kunstgewerbeschule angegliedert wurde.



D. Jurkovič. Speisehalle der Touristenkolonie am Radhošt.



Slawische Volksbauten. Herd im Bauernhause in Vel. Ves.



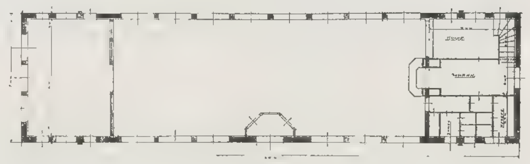
Entwurf für ein Café-Restaurant in Wien. Von den Architekten E. & O. Feigel. (Tafel 80.)

Die Architektur in Finnland.

Von Dr. Heinrich Pudor.

Der Historiker, welcher den Kulturäußerungen eines Volkes ein tieferes Verständnis entgegenbringen will, muß sich mit der Geschichte des Volkes und der Natur des Landes vertraut machen. Denn die Kunstprodukte wachsen aus dem Volke wie die Blumen aus der Erde. Das gilt von der klassischen Kunst der alten Griechen, der Renaissance der Italiener, es gilt von der Kunst der deutschen Renaissance und es gilt in gleicher Weise von der modernen Kunst der Bewohner Finnlands. Alles, was dieses Land hervorgebracht, ist aus dem Blute des Volkes geflossen, und es trägt die Spuren der Leiden und Freuden des Volkes während der Jahrhunderte seiner Geschichte unverkennbar an sich.

Finnland tritt in die Geschichte erst im XII. und XIII. Jahrhundert ein. Bis dahin lebten die Finnen, ein Zweig des finnisch-ugrischen Volksstammes, in primitiven Verhältnissen und bildeten keine Staatsgemeinschaft. Im Verlaufe jener Jahrhunderte unternahmen indessen die Schweden eine Reihe von Kriegszügen nach Finnland und bekehrten es zum Christentum, und um die Mitte des XIV. Jahrhunderts fand eine vollständige Vereinigung Finnlands mit Schweden statt. Zugleich waren indessen die Russen vom Osten aus bestrebt, das Land an sich zu reißen, und als Peter der Große seine Hauptstadt nahe an die feindliche Grenze verlegte, mußte natürlich das Bestreben Rußlands darauf gerichtet sein, das schwedische Finnland zu unterwerfen. Und als Alexander im Jahre 1808 die russischen Truppen dort einrücken ließ, erließ er eine Proklamation, wonach es seine Absicht sei, „Finnland unter Beibehaltung seiner Freiheiten und Rechte mit Rußland zu vereinigen“. Nach dem Friedensvertrag zu Fredrikshamm endlich vom 17. September 1809 wurde es als Sonderstaat mit dem russischen Reiche auf dem Wege der Realunion vereinigt. Diese Vereinigung war jedoch lediglich eine äußerliche und politische, und bis in die allerjüngste Zeit der Russifizierungsversuche hat das Land seine ihm eigentümliche Kultur beibehalten. Denn zu den Grundzügen des finnischen Wesens gehört nicht nur eine schwärmerische Liebe zum Vaterlande und zum heimischen Boden, sondern ein ausgesprochener trotziger Eigensinn, der an den knorrigen, zähen westfälischen Charakter erinnert. Dazu kommt eine außerordentliche Volkskraft und ein starkes, unerschütterliches Bewußtsein der Volkssolidarität, an dessen Felsenfestigkeit selbst die Wogen des Panslavismus sich brechen müssen. Neben diesen Charakterzügen steht eine starke Sinnlichkeit und ein stürmisches, hitziges Naturell, nicht italienisch warmblütig, aber nordisch sinnlich. Dazu kommt, daß der Finne verschlossen, schweigsam und mißtrauisch ist. Denn er ist schwermütig bis zum Tiefsinn.



Grundriß des Café-Restaurants.



Eingeschalte Station der städtischen Elektrizitätswerke auf dem Naschmarkt in Wien. Entworfen und ausgeführt vom Eisenwerk R. Ph. Wagner.

Man muß die finnische Natur kennen, um dieses Sichfestsaugen des Bewohners an schwermütigen Stimmungen verstehen zu können. Finnland, auf finnisch Suomi genannt, ist nicht nur das Tausendseenland, als das es bekannt ist, sondern es ist auch das Land der schwermütigen Moore, der träumerischen Waldseen, der düsteren Fichtenwälder, der irrenden Granitblöcke, die wie Narben von uralten Wunden allerorten aufragen: nur Klagen und Schmerzen, ja Verzweiflungsschreie tönen aus seiner Natur. Für den Sonnenuntergang ist ein grelles, brennendes Rot charakteristisch, als ob die Sonne selbst in diesem Lande der Schmerzen und der Verzweiflung dem Himmel das Blutmal eindrücken wolle. Die Blume Finnlands ist der Schnee, sein Lorbeer ist der Fichtenzweig, sein Gold ist der Granit. Einen Frühling gibt es kaum, nach achtmonatelangem Winter ist mit einem Mal der Sommer da und währt auch nur vier Monate, und selbst während des Sommers gemahnen die häufigen Nachtfröste den Bewohner des Landes daran, daß er hier oben nur geduldet ist: abringen und abtrotzen muß er der Natur seinen Lebensunterhalt. Aber dafür hat der Finnländer im Winter den Genuß der hellen Nächte mit einem Sternenglanz, wie wir ihn nicht kennen. Der Februar ist der Monat des Nordlichtes. Da tönen die Verzweiflungsschreie auch aus dem Himmel wieder, und wie Ahnen des jüngsten Gerichtes zucken die weißen Lichtgespenster über den Nordhimmel und geben unlösbare Rätsel auf – als ob ein ferner Gott in einem weißen Mantel über den Himmel schreite, als ob Eisberge im Mondlichte sich spiegeln, als ob Sonnen aus einer anderen Welt durch die klare Luft ihr Licht senden.

So ist Finnlands Natur. Und diese Natur steht mit flammenden Siegeln in den Herzen jener Menschen und in den Werken ihrer Kunst geschrieben. Die Natur, als ob sie in Flammen steht – so gibt sie der finnische Künstler wieder. Glühend und brennend sind die Farben, und wie mit blutendem Herzen geschrieben sind die Gemälde. Und für den, der Natur und Land nicht kennt, mögen sie pathologisch wirken: die mystische Flammenfarbe hypnotisiert förmlich den Beschauer. Dazu kommt die Einfachheit des Motivs. Keine Geschichten werden erzählt – keine Rätsel aufgegeben – ein Acker mit einem Haus bei Sonnenuntergang: das ist genug. In Übereinstimmung hiermit steht auch die Technik. Alles ist mehr skizziert und in großen Zügen angedeutet, als in den Details ausgearbeitet. Auf das Charakteristische kommt alles an, das Nebensächliche wird absichtlich vernachlässigt. So hat die finnische Malerei in der Tat einen weit größeren Reichtum an Stimmungsgehalt, an Naturinnerlichkeit, an Farbenmystik und Farbenleuchtkraft als die skandinavische Malerei im allgemeinen. Und die

Seele, die sie spiegelt, ist noch zerrissener, noch mehr klagend als die der nordischen Kunst im allgemeinen.

Bevor wir uns jedoch der modernen finnischen Kunst zuwenden, wollen wir über die geschichtliche Entwicklung der Kunst und des künstlerischen Lebens in Finnland ein Wort sagen.

Man darf den Anfang eines künstlerischen Lebens in Finnland von dem Jahre 1846 ab datieren, in welchem Jahre der Kunstverein in Helsingfors gegründet wurde. Zwei Jahre später wurde eine Zeichenschule in Helsingfors eingerichtet und im Jahre 1849 der erste Grund zu einer Kunstsammlung gelegt. In dem folgenden Jahrzehnt wurden jährliche Ausstellungen veranstaltet und im Jahre 1863 zum ersten Male Reisestipendien vergeben, sowie Pensionen an verdiente Künstler, vom Jahre 1873 ab auch jährliche Preisausschreiben veranstaltet, in den Jahren 1876 und 1885 fanden größere Ausstellungen statt, und vom Jahre 1885—1887 endlich wurde das „Altenäum" genannte Künstlerhaus aufgeführt. Ein Künstlerverein war schon im Jahre 1846 ins Leben getreten.

Die baukünstlerische Entwicklung von Helsingfors wurde in ihrer ersten Phase durch den Deutschen Karl Ludwig Engel (geboren in Berlin 1778) bestimmt. Von ihm rühren die Gebäude des Senatsplatzes, die Nikolaikirche, die Universität und das Senatshaus, sowie die Universitätsbibliothek her Bauten, die in einem würdevollen, klassizistischen Stil gehalten sind, ohne jedoch persönliche und nationale Originalität zu zeigen Bei den Gebäuden des Senatsplatzes verdient die geschickte einheitliche Komposition des Ganzen hervorgehoben zu werden. An der Nordseite des ziemlich großen Platzes steigt in imponierender Breite eine granitene Freitreppe an, auf deren Höhe die Nikolaikirche (1852 vollendet), sich erhebt. Rechts und links liegen am Platze das Senatshaus und die Universität, in der Mitte erhebt sich das Nationaldenkmal Finnlands, Runebergs Denkmal Kaiser Alexander II. Dieser „Senatsorget" genannte Platz ist der historische Mittelpunkt Finnlands. Von hier steigen die Gebete dieses in Freiheitsdurst sich verzehrenden jungen, leidenschaftlichen Kulturvolkes — von Rußland nunmehr mit Füßen getreten — auf.

Engel starb in Helsingfors im Jahre 1840. Eine Schule hinterließ er nicht; der einzige seiner Schüler, der sich einigermaßen hervortat, war A. F. Gravstedt.

Was in den folgenden Jahrzehnten in Finnland gebaut wurde, entbehrt des originellen Wertes ebenso, als dies von englischen Bauten galt (vgl. z. B. das Studentenhaus in Helsingfors, erbaut von A. H. Dalström, 1829—1882, oder die Sparbank in Obo von Freiherrn v. Gripenberg). Hervorgehoben zu werden verdient das einfache, vornehme Gebäude Finnlands Bank und das mehr frisch wirkende Ständehaus der Ritter; letzteres rührt von dem Schweden G. T. Chiewitz (gest. 1862 in Obo) her.

Im Jahre 1873 wurde an der polytechnischen Hochschule in Helsingfors für Baukunst F. A. Sjöström (1840—1885) angestellt, der einen günstigen Einfluß ausübte. Von ihm rühren die Gebäude des Staatsarchives und des Ständehauses her. Aber auch er war noch Klassizist. Mehr originell und weniger konventionell ist dagegen Th. Höijer (geb. 1843) welcher die Volks bibliothek und das Feuerwehrhaus in Helsingfors geb aut hat.



Ausstellungskästchen vom Architekten Leopold Bauer.



Modellentwurf für ein Grabmal vom Architekten Edmund Körner.

Wir haben uns der Gegenwart genähert. Das im Rohbau ziemlich vollendete* finnische Nationaltheater in Helsingfors wird, soweit man bis jetzt urteilen kann, kosmopolitischen Charakter tragen. Eher schon darf das vor zwei Jahren vollendete Monumentalgebäude der Wasa Aktienbank in Helsingfors Anspruch erheben, besonders gewürdigt zu werden; übrigens trägt es den Charakter der jungschwedischen modernen Architektur.

Aber es gibt in Helsingfors schon ein Werk, das einen sehr bemerkenswerten Anfang einer jungfinnischen Renaissance der Architektur bedeutet. Es handelt sich um das im Jahre 1901 beendete große Gebäude der Feuerversicherungsgesellschaft Pohjala an der Ecke der Alexander- und Michaelstraße. Hier haben wir endlich auch in der Architektur Anfänge eines neuen Stiles, Originalität und Nationalität, dabei ein feines architektonisches Empfinden, Sinn für Raum, Flächen und Linien und vor allem für das Plastische der Architektur, und Sinn für die Verhältnisse. Man wäre versucht, über diesen Bau ein Buch für sich zu schreiben. Er mutet an in seiner Weise wie ein Palast der italienischen Frührenaissance, wie ein Palazzo Vecchio Finnlands. Bewundernswert ist, wie die Künstler auf die Engräumigkeit der Straßen Rücksicht genommen haben. Wenn man nämlich in Finnland selbst dem Gebäude zum Vorwurf gemacht hat, daß das Erdgeschoß zu wenig als Basis und Stützpunkt des Ganzen behandelt ist, und daß die Formen nicht kräftig genug seien, so hat man in diesem Falle unseres Erachtens ein an und für sich richtiges Gesetz falsch angewendet. Je höher ein Gebäude steht und je größer der Platz ist, auf dem es steht, desto stärker muß seine Basis betont werden und einen desto kräftigeren Sockel muß es haben. Der Oberbau muß in diesem Falle gegen den Unterbau zurücktreten, letzteres auch wörtlich genommen. Bei einem für enge Straßen berechneten Gebäude dagegen verhält es sich umgekehrt.

* Als der Verfasser zum letzten Male in Finnland war (Sommer 1901).

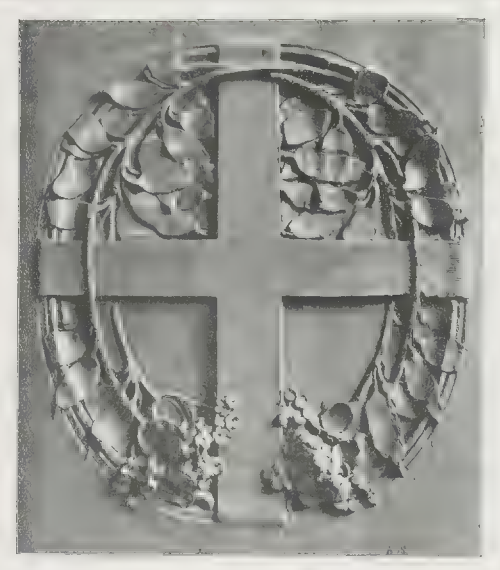
Wenn auch in diesem Falle die oberen Stockwerke zurückliegen würden, würde sie das Auge gar nicht aufnehmen können. Ebenso wie wir daher in der ebenfalls für enge Straßen berechneten Profanarchitektur der deutschen Renaissance sehen, daß das Erdgeschoß es ist, welches zurückliegt, während die oberen Geschosse vorlagern, wozu noch Erker, vorspringende Simse und Dachfirst kommen; so haben auch die finnischen Architekten ganz richtig ihr Gebäude in die Straße hinein-, nicht aber von der Straße zurückgehend gebaut. Diesem Zweck dient schon das breite, kräftige, stark vorladende Gurtgesims, welches über dem Erdgeschoß um das ganze Gebäude herumläuft. Aus demselben Grunde haben ferner die Architekten die Rustika bis zum obersten Geschosse fortlaufen lassen. Demselben Zweck dienen ferner die zahlreichen Erker (besonders gelungen der dreieckige Erker mit der einzelnen Säule an der Seite der Michaelstraße). Vor allem aber dient dem gleichen Zweck die starke Vorladung des nach Art einer Burgwehr mit Pilastern und Halbsäulen ausgebauten obersten Stockwerkes. Und trotz allem wirkt das Erdgeschoß als Basis nicht schwächlich, einerseits weil die Rustika hier besonders kräftig gestaltet ist und anderseits weil die Türen und Portale nicht sonderlich groß sind, und endlich weil die Fenster hier im Gegensatz zu den oberen Geschossen, bei denen sie geradlinig abschließen, rundbogig und die verbleibenden Mauerstrümpfe (der Granit ist hier geschliffen) ebenfalls rund gearbeitet sind und wie kräftige, das Ganze stützende Säulen wirken. Damit ist zugleich gesagt, daß auch die Verhältnisse der einzelnen Stockwerke wohl abgewogen sind.

Das Erdgeschoß des Gebäudes ist für Läden, das erste Stockwerk für Bureaux und die folgenden oberen Stockwerke sind für Wohnungen bestimmt. Da man mithin im ersten Stockwerk größere Fenster anbringen mußte, und diese hier geradlinig abschließen ließ, wirkt dieses Geschoß ebenso als Basis der oberen Stockwerke, wie es als Obergeschoß des unteren Stockwerkes wirkt, welch letzteres als eine Art erhöhten Kellergeschosses anzusehen ist. Im zweiten Stockwerk sind die Fenster rundbogig, im dritten zeigen sie einen Abschluß in der Art von Spitzbogen, die in der Mitte nicht geschlossen sind, im vierten Stockwerk sind sie wieder rundbogenartig. Den obersten Schluß bilden kleine Fensterblenden mit kleeblattartigem Abschluß. Charakteristisch ist, wie gesagt, daß dies oberste Geschoß wie eine Art Burgwehr gedacht und behandelt ist.

Auch das Prinzip des Gleichgewichtes der Horizontalen und Vertikalen ist bei diesem Gebäude streng gewahrt. Nirgends ist weder die Horizontale noch die Vertikale zu stark betont. Der Betonung der letzteren dienen nicht nur die Fensterumrahmungen und Halbsäulen, sondern auch die Schattenlinie, welche dadurch entsteht, daß der Eckblock (also an der Ecke der beiden sich kreuzenden Straßen) eine Art Helm bildet, jedoch in Pyramidenform von Kupfer. Diese Bekrönung ist wohl das einzige, was nicht ganz befriedigt und aus dem Charakter des Ganzen zu fallen scheint.

Dagegen sind die Steinskulpturen im einzelnen fast durchgängig wohlgelungen. Auch sie sind, wie der ganze Bau, in Kalkstein gearbeitet. Die Kalksteinskulptur ist auf der einen Seite ebenso schwierig als neuartig, auf der anderen Seite echt finnisch, denn es gibt keinen Sandstein in Finnland, und die Surrogatskulptur in Gips und Stuck sollte der Nationaleigenschaft der Finnen, der Ehrlichkeit, zuwiderlaufen. Vielleicht, daß wir noch von einer finnischen Kalksteinskulptur große Dinge zu erwarten haben.

Die Zeichnungen zu den Steinskulpturen rühren von der Künstlerin Hilda Flodin her. Sie wären nicht so bedeutungsvoll, wie sie sind, wenn nicht die finnische Fauna und Flora in ausgiebigster Weise dazu herangezogen wäre. Mit Vorliebe ist das Motiv der Tannenzapfen verwendet. Dann Fichtengezweig, Eichhörnchen und Bärenköpfe. Statt der antikierten Eierfriese, Mutulifriese und Balkenköpfchenfriese findet sich ein ebenso origineller und einfacher wie gut gelungener Fries von gekreuzten Baumästen. Ferner sind Motive aus der Holzschneidetechnik und Kerbschnittornamentik reichlich verwendet, unter den letzteren auch die unter dem Namen „finnische Ornamente" bekannten. Besonders vorzüglich ist das kleine Portal in der Michaelstraße. Hier haben wir junge Kunst, Renaissancekunst und nationale Kunst. Ja, in mancher Beziehung erinnert diese Kunst an die Periode der frühromanischen und byzantinischen Kunst. Das gilt von dem mystischen Zug, von der Empfindungsfrische und dem Empfindungsreichtum, der Naivetät in der Verwendung der Naturformen. Aber dabei haben wir hier schon einen Formensinn, wie er entwickelter kaum in der Blütenperiode der Kunst gewesen ist.



Vom Bildhauer Jos. Drahonowsky in Prag.

Die Pläne des ganzen Baues, um auch das zu erwähnen, rühren von A. F. Törnvall und Inetz Törnvall her. Die Architekten, welche die Fassade komponiert haben, sind Gesellius, Lindgren und Saarinen.

Alles in allem genommen haben wir hier ein höchst bedeutungsvolles Monument einer neuen Blütenperiode der Kunst vor uns, endlich einmal ein architektonisches Kunstwerk, endlich einmal den Anfang eines neuen architektonischen Stiles — und zu alledem können wir das junge, starke Finnland warm beglückwünschen.

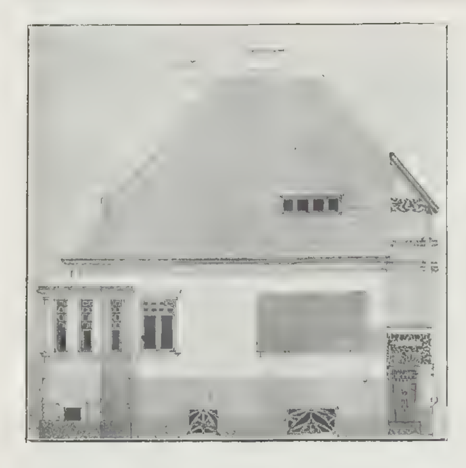
Man wird sich nun vielleicht mit Verwunderung fragen, ob denn die finnischen Architekten ein solches architektonisches Kunstwerk mit einem Male aus dem Boden gestampft haben, ohne daß sie irgendwo einen Anhalt gehabt haben, ohne daß sie in die Kette der Entwicklung irgendwo eingegriffen hätten. Und in der Tat hat auch dieses Werk seine Vorläufer und nimmt seinen Platz in der Stufe auf Stufe sich entwickelnden Architektur ein. Sein Charakter im allgemeinen ist skandinavisch, und in dem Aufbau wie in den Einzelformen ist es von der Stockholmer modernen Profanarchitektur beeinflußt und ohne letztere nicht denkbar. Im besonderen erinnern das oberste Geschoß mit der Burgwehr und den Halbtürmen und die Portale an verwandte Stockholmer Bauten. Selbst in den Skulpturen klingen schwedische und norwegische Reminiszenzen nach, wie auch Steinbildhauer aus Norwegen sie ausgeführt haben. Immerhin steckt aber in Pohjalas Haus genug Originalität und feines Kunstgefühl, daß die oben gegebene Wertschätzung aufrecht erhalten werden darf.

Von neuer finnischer Architektur in der Stadt Tammerfors gibt uns das erste Heft der Publikation „Finsk Arkitektur" von Nils Wasastjerna (Helsingfors, Verlag Helios, 1904) Abbildungen in Lichtdrucken. Die höhere Mädchenschule daselbst vom Architekt Vivi Lönn ist in englisch-gotischem Stil gebaut, zeigt aber im Detail finnische Charakteristika, so bei der Vorhalle des Eckportales, bei der die Säulenarchitrave direkt in das Gewölbe übergehen und reizvolle Ornamente mit Verwendung des in Finnland so beliebten Tannenzapfenmotives tragen; an den Fensterstreben kehrt dasselbe Ornament wieder, wirkt aber hier unorganisch. Die Architektur des Geschäftshauses von den Architekten Grahn, Hedman und Wasastjerna erinnert an neue Stockholmer Bauten. Sehr viel Eigenart und Ideenreichtum enthält dagegen das Wohn- und Geschäftshaus der Architekten Gesellius, Lindgren, Saarinen. Das Erdgeschoß zeigt originellerweise im unteren Teil fein behauene, im oberen Rustikaquadern; letztere bilden dabei auch die Einfassung der Fenster, die selbst tief nach innen zurückliegen, oben in abgeecktem Oval verlaufen, mit Masken als Schlußsteinen, die Bedachung bilden fein behauene Steinbalken. Die Ornamentik ist ebenfalls eigenartig und zeigt z. B. am Portal Paare von nach unten durch einen Halbkreis verbundenen, abgeeckten, mäanderbandartigen Spiralen.

Den preisgekrönten Entwurf zu dem neuen Zentralbahnhof in Helsingfors von dem hochbegabten Architekten Eliel Saarinen haben wir schon in „Babel-Bibel" erwähnt.



Von den Bildhauern J. Vorel und J. Čapek in Prag.



Entwurf für ein Wohnhaus in Linz a. d. D.

Vom Architekten Hans Wolfsgruber.



Haus Girardet in Honnef a. Rhein.

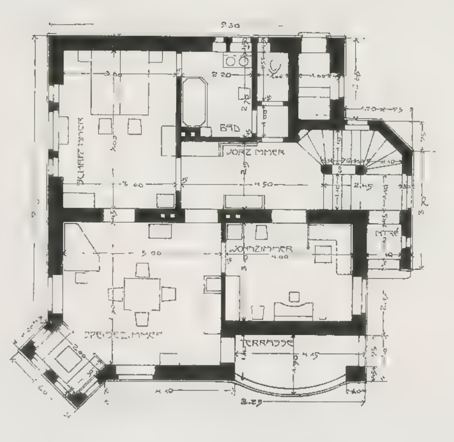
Vom Architekten P. Nantke-Eckernförde. (Taf. 77.)

Den Mittelpunkt der Anlage des Erdgeschosses bildet die Diele. Das Speisezimmer ist die räumliche Erweiterung derselben. Nach dem Programme war die Anlage von Wohnräumen nach den Seitenfronten zu bevorzugen, so daß Eingangsflur und Treppenhaus straßenseitig gelegt worden sind.

Das Obergeschoß nimmt die Schlafräume, 2 Bäder und ein Kinderspielzimmer auf. Im Kellergeschoß sind die Wirtschaftsräume gelegen.

Die Diele ist, um ihr nicht den Eindruck eines Wohnraumes zu nehmen, eingeschossig angelegt. Um das Herrenzimmer und das Zimmer der Frau wohnlicher zu machen, haben sie eine geringere Geschoßhöhe als Diele und Speisezimmer durch Höherlegung des Fußbodens um 60 cm erhalten.

Die formale Behandlung des Außeren, sowohl des Herrschaftshauses wie der Nebengebäude (Pförtnerhaus und Stallgebäude), knüpft, unter Wahrung des modernen Empfindens, an die zu Anfang des XIX. Jahrhunderts herrschende Formensprache der bürgerlichen Baukunst an.



Beschreibung zum Bau des Grabmals auf dem Johannes-Friedhof.

Vom Architekten Edmund Körner. (Seite 34.)

Das Grabmal wird 4·50 m hoch und zirka 3·50 m tief.

Die Ausführung ist in Muschelkalkstein gedacht, die Flächen sind kräftig scharriert. Die an der Rückwand ausgesparte Nische soll mit Glasmosaik nur in dunkelblauen und dunkelgrünen Farbennuancen verkleidet werden. Der Grund der Ornamente (bei den beiden Greifen und den Dornenranken am Kreuz) soll vergoldet werden. Die am Eingang befindliche Tür wird in Bronze ausgeführt und mit dem Familienwappen geschmückt.

Literatur.

Rudolf v. Larisch:

1. Über Leserlichkeit von ornamentalen Schriften. Anton Schroll & Co., 1904.
2. Unterricht in ornamentaler Schrift. Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. 1905.

Zwei entzückende Schriftchen, in denen der bekannte Reformer der künstlerischen Schrift seine Theorie des weiteren befestigt und, insbesonders in dem letzteren, eine große Anzahl von gelungenen Schulbeispielen veröffentlicht. — Anspruch auf allgemeinstes Interesse haben die Ausführungen des Autors über die Lesbarkeit der ornamentalen Schrift, weil gerade — aber eben mit Unrecht — die Lesbarkeit der modernen Schrift vielfach bestritten wird. Larisch weist überzeugend nach, daß dieser Vorwurf nicht das Wesen der künstlerisch gelungenen modernen Schrift trifft, und daß im übrigen die Lesbarkeit zum guten Teil Ergebnis der Gewohnheit ist. — Für den Lehrer von größtem Werte sind Larisch' pädagogische Darlegungen, die er auf Grund einer tiefgreifenden psychologischen Erfahrung, wie er sie in den Jahren seiner Schultätigkeit gesammelt hat, darbietet. — Alles in allem: Die Frage nach der Bedeutung und dem Zwecke der künstlerischen Schreibweise kann schon heute als im Sinne ihres Reformers endgültig beantwortet gelten. Auf diesem Teilgebiete moderner Bestrebungen gibt es kein „Zurück" mehr.

F. W. Jochem: Das Haus des Bürgers. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

In fünf verschiedenen, wenn auch skizzenhaft, so doch vollständig ausgearbeiteten Projekten bietet der auch den Lesern des „Architekten" bestens bekannte Künstler einen beachtenswerten Beitrag moderner Bauauffassung auf dem Gebiete des Wohnhauses. Jedem der fünf, in je einem Heftchen vereinigten Entwürfe ist ein kurzer, schlicht gehaltener, aber sachlich zutreffender Text beigegeben.

Anton Genewein: Vom Romanischen bis zum Empire, eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile. Teil I. Romanischer Stil und Gotik. Leipzig, Friedrich Rothbarth.

W. J. Anderson und R. Phené Spiers: Die Architektur von Griechenland. Hiersemanns Handbücher, Band I. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1905.

Baupolizeiliche Mitteilungen. II. Jahrgang, Heft 1. Herausgegeben von Senator Dr. Plathner in Hannover.

Die gewerbliche Fortbildungsschule. Zeitschrift für die Interessen der fachlichen und allgemeinen gewerblichen Fortbildungsschulen. Schriftleiter: Rudolf Mayerhöfer. Verlag A. Pichlers Wwe. & Sohn, Wien. I. Jahrg., Nr. 1, 2, 3, 4.

Beiträge zur Bauwissenschaft. Herausgegeben von Kornelius Gurlitt. Heft 4. Giovanni Maria Nossini und die Renaissance in Sachsen. Von Dr. ing. Walter Mackowsky. Ernst Wasmuth, 1904.

Die königliche psychiatrische Klinik in München. Festrede zur Eröffnung von Prof. Dr. Emil Kraepelin und Baubeschreibung von Heilmann & Littmann. Verlag von Joh. Amb. Barth, Leipzig 1905.

Die Neubauten der königlich sächsischen technischen Hochschule zu Dresden, 1905.



Von den Architekten Michler und Mahler.

Strom und Stadt.*

Von Dr. Hans Schmidkunz (Berlin-Halensee).

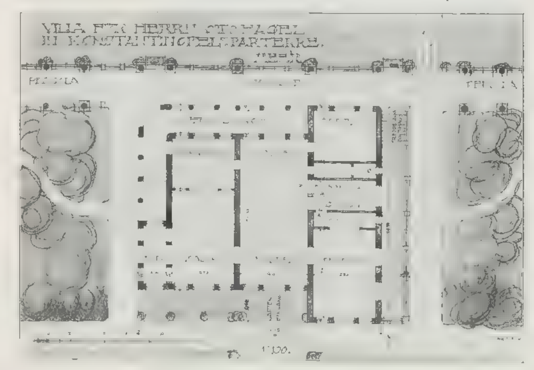
Sehen wir uns einmal in der weiten Welt danach um, welche Lage die großen Städte im Verhältnisse zum Wasser und insbesondere zu den Wasserläufen haben, so merken wir bald, daß die Großstadt in den meisten Fällen auch eine Stromstadt ist. Paris wie London, New York wie Rio de Janeiro usw.: sie liegen fast alle an einem mehr oder minder großen Wasserlauf, in zahlreichen Fällen sogar an seiner Mündung ins Meer.

In der Kulturgeschichte weiß man bereits seit längerem, was eine Stromkultur ist. Verkehr und Sitten, Gewerbe und Kunst sind an Strömen anders als im trockeneren und höheren Lande. Vor allem waren es die zwei hauptsächlichen Kulturlande des frühen Altertums, welche uns eine solche Abhängigkeit der Kultur zeigen: Ägypten und Assyrien; jenes die Welt des Nils, dieses die Welt eines Doppelstromes, des Euphrat und Tigris („Mesopotamien"). Mögen auch manche vorderasiatischen Städte der ältesten Zeit, wie namentlich das jetzt wieder zu Ehren kommende Susa, nicht direkt das Kind eines großen Stromgottes gewesen sein: aus dem Wasser ist doch wenigstens in diesem Sinne damals das meiste entstanden. Von den Hauptstädten des späteren Altertums steht wohl nur Athen ohne einen solchen Genossen da, hatte aber freilich an dem nahen Meer und an dem Küstenreichtum des Landes einen Ersatz dafür. Die Kultur Roms ist zwar immerhin durch einen größeren Fluß mitbedingt, sonst aber doch eine Kultur anderer Art.

Wenn wir die Architektur irgend eines Landes betrachten, so ist es nicht schwer, bald die Verschiedenheit zwischen den Bauten von Haustein oder Naturstein und denen von Backstein oder Kunststein zu erkennen. Nun ist es kaum allzu vorschnell geurteilt, wenn wir daraus auch auf das Verhältnis der Kultur des Landes zum Wasser schließen. Stromkultur gibt mehr Ziegelbau, Land- und zumal Gebirgskultur gibt mehr Hausteinbau. Das hat allerdings ungezählte Ausnahmen, stimmt im ganzen aber doch. Dazu kommt dann noch eine Verschiedenheit in der Ausstattung der Gebäude. Die Stromkultur gibt mehr als andere Kulturen Gelegenheit, die Kunst des Tones zu entfalten und die Gebäude mit einem derartigen Belag auszuschmücken. Die Bauten aus Haustein regen dazu weniger an; und wo sie sind, dort bietet die Natur meist auch weniger Material dazu dar. An die großartige Ausbildung der Fayence als Wandschmuck in Mesopotamien und in dem von ihm beeinflußten Persien reicht kaum die Baukunst irgend eines Landes heran.

Wir brauchen all diese Verschiedenheiten nicht sehr weit verfolgen, um zu erkennen, daß die Innigkeit, mit der eine Stadt und der sie umspülende Strom zusammengehören, kaum sobald von irgend einer anderen Gemeinschaft zwischen Naturwerk und Menschenwerk übertroffen wird. Gleichsam als sollte eine Doppelstadt werden, so entfaltet sich auf der Oberfläche eines solchen Stromes eine zweite Stadt neben der ersten. Man braucht an Städte wie Hamburg oder New York nur denken und sich etwa an ein und das andere Hafenbild daraus erinnern, so wird man anschaulich vor sich haben, was wir meinen. Es gibt namentlich ältere Abbildungen von Städten in Profilansicht, welche dieses innige Verhältnis wenigstens markieren. Die deutschen Städtebilder, die wir vornehmlich aus dem XVII. Jahrhundert von Matthäus Merian d. Ä. und von anderen besitzen, entfalten oft gerade durch die Ansicht von der Flußseite her einen eigenartigen Reiz. Und selbst aus unserer Zeit kennen wir wohl alle jenen entzückenden Eindruck, den der Blick über den Rhein auf seine — fast möchten wir sagen: Hauptstadt, auf Köln darbietet.

Deutschland, eines der städtereichsten Länder, ist nicht gerade das Hauptland der Stromstadt. Nicht, daß es ihm an zahlreichen und zum Teil sehr günstig gelegenen Flußläufen fehlte; doch wenn man die deutsche Kultur in Vergangenheit und Gegenwart überschaut, so fehlt doch immer ein Etwas an der Verwertung seiner Wässer für das gesamte Leben der Heimat und insbesondere für seine Städte. Daß trotzdem eine tiefgehende Verwandtschaft zwischen Stadtleben und Flußleben in Deutschland besteht, konnte man namentlich an dem dafür so unglücklichen Jahr 1904 sehen. Der trockene Sommer hatte fast alle Flüsse Deutschlands zum Teil ausge-



Von den Architekten Michler und Mahler

* Wir bringen diesen Artikel, der in etwas allgemeiner Form den Zusammenhang zwischen Stadtcharakter und Fluß darlegt, im Hinblicke auf die denn doch allmählich in den Gesichtskreis der Wirklichkeit tretende sogenannte „Donaustadt". D. R.

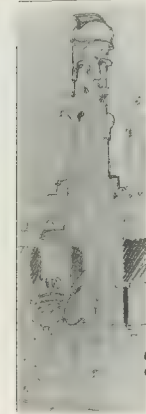


Marcell Kammerer.



Architektur-Skizzen

Emil Hoppe



Marcell Kammerer.

trocknet, vor allem die Elbe und die Oder, und hatte selbst den Rhein und die Weichsel geschädigt. Jene Flüsse waren teilweise auf einen Wasserstand von weniger als einem Meter zurückgegangen, diese Elbquelle war zum ersten Male in ihrem „Leben" oder wenigstens seit den unserer Erinnerung naheliegenden Zeiten versiegt, u. dgl. m. Nur allmählich begann wieder, nachdem unübersehbarer Schaden geschehen war, der gewöhnliche Verkehr.

Man hat damals wohl noch deutlicher als sonst gesehen, daß Deutschland noch viel zu tun hat, um die Segnungen des Wassers seiner Kultur so eigen zu machen, wie es anderswo durch eine größere Gunst der Natur geschieht. Bestrebungen danach im sozialen und im politischen Leben werden von manchen Seiten mit Lebhaftigkeit verfolgt. Der „Zentralverein für Hebung der deutschen Fluß- und Kanal-Schiffahrt" gibt sich viele Mühe und hofft ersichtlich nicht wenig von der für 1906 in Düsseldorf geplanten Ausstellung des „Vereines deutscher Schiffswerften". In Bayern wirkt Prinz Ludwig mit besonderer Vorliebe für die Verwertung der heimischen Flußläufe, zumal des Maines. Städte, die günstig am Wasser gelegen sind, sehen allmählich auch den Personenverkehr auf ihrer Wasserfläche reichlicher werden; und insbesondere in Berlin will ein Hamburger Vorbild dahin wirken, daß auch der eng zur Stadt gehörige Teil der Spree seinen Anteil am städtischen Verkehr womöglich durch elektrische Boote bekomme.

Nicht jeden Fluß nennen wir Strom; vielmehr beschränken wir diesen Namen auf große und speziell ins Meer mündende Flüsse. Danach ist unser Main wohl nur ein Fluß, kein Strom; die Weser ist es schon eher; und von den übrigen Flüssen, die parallel zu ihr in die nordischen Gewässer gehen, sind Rhein und Elbe oder Weichsel jedenfalls Ströme, und zwar mehr oder weniger eigentümlich deutsche. Ihnen gleich durchquert die Donau die sonst südnördliche Richtung der deutschen Ströme und der deutschen Kultur.



Otto Schönthal

Keineswegs aber ist das städtische Leben unserer Länder von dieser Verteilung der Wässer abhängig. Kaum ein Reich, in welchem Landstädte, d. h. solche, die nicht an einem größeren Flusse liegen, soviel bedeuten oder bedeutet haben, wie Deutschland! Zwar seine ältesten Städte sind so gut wie allermeist Stromstädte. Die Römer waren es, welche uns solche hinterlassen haben, und aus ihnen ist ein großer Teil unseres Bestandes an Städten im Mittelalter hervorgegangen. An erster Stelle stehen hier begreiflicherweise die Städte des Rheines, wie Köln und Germersheim, Mainz, Speier und Worms und selbst das vom Rhein noch ein wenig getrennte Straßburg. Dazu dann die alten großen Donaustädte, voran Regensburg und Wien. Nur wenige sind von den Stromstraßen so abgerückt, wie z. B. Salzburg.

Dagegen hat die städtebauende Kraft des Mittelalters sich verhältnismäßig wenig um die Stromlinien des Verkehres gekümmert. Mag es nun ein technisches Ungeschick der Flußschiffahrt, oder mag es eine Vorliebe für die Einsamkeiten gewesen sein, in denen Klöster und Burgen gediehen; jedenfalls ist nur eine Minderzahl unserer mittelalterlichen Städte Stromstädte. So sind es vor allem die eigentlichen Kaiserstädte nicht, die namentlich in der Harzgegend liegen und Schöpfungen oder Lieblingsplätze alter deutscher Kaiser waren; und auch die Bischöfe scheinen die Ruhe des Landes dem lauten Treiben der Ströme vorgezogen zu haben. Dazu kommt noch, daß jenes Mitteldeutschland, das in älteren Jahrhunderten auch für Politik und Kultur die Mitte Deutschlands war, einigermaßen abliegt von den großen Strömen, wenn es dafür auch um so reicher an lieblichen kleinen Flüssen ist.

So sind vor allem jene Harzstädte nichts weniger als Stromstädte: Goslar, Halberstadt, Hildesheim, Quedlinburg. Und noch eine große Anzahl unserer altheimischen Städte liegt landeinwärts vom Stromverkehre. So die älteste Kaiserstadt: Aachen; so die bayerischen Altstädte Augsburg und Nürnberg; so Stuttgart im Südwesten, Kaiserslautern im Westen, Leipzig im Osten des damaligen Deutschlands. Manche von diesen Städten werden, wie auch Hannover, erst in der Neuzeit bedeutender. Von den alten Hansastädten lag weitaus nicht jede am Meer, wie z. B. Frankfurt a. d. O.; und die alte deutsche Meeresstadt Lübeck hat nichts mit dem eigentlichen Stromleben zu tun. Auch Prag kann nicht eigentlich dazu gerechnet werden, obwohl der Nebenfluß der Elbe, an dem es liegt, die Moldau, bereits eines der mächtigsten Gewässer ist und namentlich den Schönheitseindruck der Stadt wesentlich mitbestimmt.

Wie dieses Prag, so sind auch andere süd- und mitteldeutsche Städte von ihrem Flusse nicht nur an der Seite, sondern auch im Inneren bespült, obwohl es für jede Stadt immer eine Quelle von Mühen und Sorgen ist, zwischen dem Hauptteil am einen und dem Nebenteil am anderen Ufer eine genügende Verbindung zu halten. Als nun seit dem XIII. Jahrhundert das nordöstliche Deutschland besiedelt wurde, erschlossen sich für die deutsche Kultur neue Stromgebiete. Die Oder mit ihren bedeutenden Nebenflüssen, die Weichsel und selbst die kleineren Flüsse der östlichsten Ecke wurden in Deutschland einverleibt und verstärkten den Zug nach dem Norden. Als Stromstädte wuchsen Breslau und Danzig empor; Berlin blieb erst noch die Stadt eines Binnenflusses. Zu dem Typus dieser ostelbischen Stadt gehört aber, daß grundsätzlich niemals eine Stadt von einem Wasserlaufe durchflossen wird, wenn auch manchmal ein paar zusammengewachsener Städte, die an beiden Seiten eines Flusses entstanden waren, den Schein einer das Wasser umfangenden Kulturstätte erwecken. Und die Gunst, welche die Wassernatur dem südlichen Deutschland gespendet hat: die Querläufe des Main und der Donau senkrecht zu der südnördlichen Linie des Rheines, diese Gunst blieb dem ganzen Norden versagt.



Otto Schönthal.

Wenn wir nun zusehen, was aus all diesen geschichtlichen Schicksalen für das heutige Stadt- und Stromleben geworden ist, so zeigt es sich, daß wir doch nicht zu einer eigentlichen Kultur der Stromstädte gelangt sind. Solche Städte finden sich in dem Dutzend der größten Ansiedlungen in Deutschland nur wenige. Ganz eigentliche Stromstädte sind Hamburg, Breslau, Köln, Dresden, Magdeburg und Düsseldorf, also das eine halbe Dutzend; und dieses verringert sich noch dadurch, daß von diesen Städten wohl nur Hamburg ganz wesentlich durch seinen Strom atmet. Die übrigen Städte aus jenem Dutzend sind in unserem Sinne Binnenstädte: Berlin, Leipzig, München, Frankfurt a. M., Hannover, und wohl auch Königsberg. Doch haben Berlin und Frankfurt a. M. Aussicht, dem großen Stromverkehre näher gerückt zu werden, indem die Spree und der Main wenigstens Gegenstand einer Fürsorge für lebhaftere Ausnützung sind.

Die südnördliche Richtung der deutschen Wasserwelt und großenteils auch der bisherigen deutschen Verkehrswelt hat die Querverbindungen in westlicher Richtung verkümmert gelassen. Es ist nicht bloß hohe Politik, daß wir uns dieser Einseitigkeit erinnern und von künstlichen Verbindungen zwischen unseren nordwärts gehenden Gewässern sowie von einer Verstärkung der bereits vorhandenen Querflüsse manchen neuen Vorteil erwarten. Der Main, der bisher als Scheidegrenze feindlicher Brüderstämme vielberufen war, wird vielleicht immer mehr und mehr ein Mittel, aus der Feindschaft eine noch höhere Freundschaft als bisher werden zu lassen; und Würzburg sowie namentlich Frankfurt a. M. könnten dadurch unserem gesamten Vaterlande gleichsam ein zweites Mal gegeben werden.

Inzwischen ist auch die Einsicht, daß unsere Städte großenteils recht unzweckmäßig gebaut sind und einer technischen und künstlerischen Modernität dringend benötigen, ein Punkt geworden, von dem aus die Intimitäten zwischen Städten und Strömen reichhaltiger werden können. In der Regel ist jede Flußstadt ein Haltepunkt und Stauungspunkt; nicht nur des Flußverkehres selber, sondern auch des im Flußtal dahinziehenden Landverkehres. Vom Fluß aus ist sie Hafenstadt, vom Land aus Stapelplatz. Teilen wir die Städte ihrem Baue nach ein in zentral und in rechteckig gegliederte, so sind an Flüssen vorwiegend die letzteren vertreten, zumal in ihren länglicheren Formen. Demnach findet man wohl jede allmählich entwickelte Flußstadt von ein oder zwei Hauptstraßen durchzogen, die dem Flusse parallel gehen. In Magdeburg ist dies besonders deutlich zu bemerken.

Von diesen städtischen Landstraßen mußten sich nun schon immer Verbindungswege senkrecht auf sie zum Flusse hinabziehen, auch abgesehen von dem ihm landwärts zueilenden Verkehre. Die eingeengten Verhältnisse der mittelalterlichen Städte mit ihrer Mauerumgürtung haben diese Querwege meist in recht kümmerlicher Enge gelassen; und jene Kais, ohne die wir heute eine Flußstadt gar nicht gut leiden würden, waren damals durch die Natur der Sache nicht recht möglich. So ist es denn für zahlreiche alte Flußstädte ein schwieriges Ding geworden, sich gewissermaßen zum Flusse hinab zu entwickeln. Mit vieler Mühe werden die Kais hergestellt, und die Quartiere zwischen der Mittellinie der Stadt und dem Kai sind großenteils noch immer ein retardierendes Moment in der Entfaltung des städtischen Lebens. Zu hoffen ist allerdings, daß die gemeinsamen Fortschritte der Verkehrstechnik, des städtischen Bauwesens und unseres anspruchsvolleren Geschmackes aus alten Flußstädten, die noch immer keine rechten Exemplare dieser Art sind, einen neuen Typus schaffen werden, in welchem sich Wasser und Baustein, Natur und Kultur zu einer neuen Innigkeit verschlingen. Wer sich für die Bedeutung der Flußlage einer Stadt noch näher interessiert, wird in dem Essay des Geographen Friedrich Ratzel, „Die geographische Lage der großen Städte", manchen Aufschluß finden („Die Großstadt", herausgegeben von der Gehe-stiftung zu Dresden, 1903).



Das schönste Baudenkmal Böhmens des XVI. Jahrhunderts. Restauriert: Architekt Anton Keller in Tabor, figuraler Teil. akad. Maler L. Novák in Prag.

Und nun fehlt auch längst schon nicht die Poesie, um jene Intimität von Stadt und Strom zu besingen. Daß der städtereichste von unseren Strömen, der Vater Rhein, auch der liederreichste ist, des erinnern wir uns wohl alle aus dem Gedichtschatze, der uns von jeher zugeströmt ist. Heinrich Heine und Emanuel Geibel stehen hier mit zahlreichen und mannigfachen Liederwerken voran; aber noch zahlreicher ist die Schar anderer, die dem deutschen Liebling ihre Gabe gespendet haben. Speziell der rheinischen Städte vergessen die Dichter nicht. Wenigstens die eine Strophe von Geibel mag in unserer Erinnerung aufgefrischt werden:

„Und Städte sah'n voll Trutz in seine Welle,
Wo unterm Krummstab Bürgerfreiheit sproß
Und Füll' und Kunst, und wo dann morgenhelle
Die neue Zeit ihr Kinderaug' erschloß.
Denn war's zu Mainz nicht, wo in stiller Zelle
Ein andrer Dädalus die Flügel goß,
Die stark das Wort in alle Winde tragen?
Ward nicht zu Worms die Geisterschlacht geschlagen?"

Die Stadt Köln, die Heinrich Heine so kühn und doch so treffend und klingend auf Well'n reimt, ist natürlich auch in diesen Poesien besonders reich bedacht. Wolfgang Müller hebt ihre Verherrlichung mit den Worten an:

„Uralte Stadt! der Dichter jauchzt dir zu!
Wie breitest du von Toren hin zu Toren
Am Strome dich in majestät'scher Ruh'!
Die Türme steh'n im blauen Duft verloren,
Indes die grüne Welle dir mit Lust
Den Fuß umspült. O zwiefach auserkoren,
Schwebst du gespiegelt auf des Stromes Brust
Mit Kirchen, Türmen, Mauern und Palästen,
Ein stolzes Bild, das freudig, selbstbewußt
Den Blick entzückt den Wohnern und den Gästen."

Einen Strauß poetischer Blüten, deutschen Wasserläufen dargebracht, hat Rudolf Eckart gesammelt in seinem Büchlein: „Die Deutschen Ströme in ausgewählten Schilderungen deutscher Dichter" (Gera 1891). Gerade die Hälfte des Ganzen ist dem Rheine gewidmet. Dann aber müssen wir sogar unseren Schulsack zusammennehmen, um dem Sammler und seinen Dichtern in alle die lauschigen Flußtäler zu folgen, an denen unsere Heimat so reich ist. Aus ihnen heraus kommen wir nun zwar auch zu den anderen deutschen Strömen und Stromstädten; aber dem Reichtume der Rheinpoesie steht die Poesie der Donau und der Elbe oder gar der übrigen Gewässer noch mehr nach, als diese in Wirklichkeit jenen ersten unter ihnen nachstehen. Der größten Stadt an der oberen Elbe gilt Theodor Körners Gedicht



Vom Bildhauer Stanislaus Sucharda. k. k. Professor (Prag).

„Dresden“, das die Fahrt von dem Einbruche der Elbe in das jetzige Deutsche Reich mit mächtiger Steigerung besingt:

„Ha, wie die Brücke sich stolz aus den schimmernden Wellen emporhebt,
Wie die verwegene Kunst Bogen an Bogen gereiht!
Beide Städte erkennst Du, die Altstadt hier, dort die Neustadt,
Und der entferntere Turm zeigt Dir die Friedrichstadt an.
‚Schiffer, du hältst am Brühl'schen Garten!‘ — so ruf' ich; das Steuer
Lenkt den schaukelnden Kahn schnell an den wimmelnden Strand.“

Dabei haben die Dichter mit manchen etwas ungefügen Versworten zu tun. Aber Wilhelm Jordan glaubt an diese Schwierigkeit nicht. Er baut, mit vollem Vertrauen auf guten Klang, den Vers:

„Magdeburg, Handelsstadt, herrlich am Elbufer, dich will ich singen.“

Doch scheint dem Dichter dieser Vers vereinzelt geblieben zu sein.

Kehren wir zu jener Sammlung von Strompoesien zurück, so mutet es uns besonders sympathisch an, wie einige Dichter gerade den weniger gerühmten Wasserzügen einen poetischen Ersatz zu schaffen suchen. Die Schlei, die allerdings vielleicht nur ein langer Meeresarm und kein Fluß ist, empfing von Julius Thomsen einen besonders begeisterten Gruß.

„Von dem grünen, dem rebenumwundenen Rhein
Haben immer die Harfen geklungen,
Und die Donau, die blaue, die Mosel dazu
Sind begeistert in Liedern besungen;
Doch du stille, friedlich entwallende Schlei
Hast noch nie einen Sänger gefunden“ usw.

Dann heißt es weiter von Schleswig:

„Und da droben am Ende da dehnt sich die Stadt,
Wie des Gürtelbands glänzende Schnalle,
Mit dem uralten Dome, der fürstlichen Burg,
Mit des moosichten Danewerks Walle,
Eine Perle des Nordens, die alte Stadt,
Eine Braut, eine lange umfreite.
Ein Jahrtausend schon lagen der Süd' und der Nord'
Um die Braut im blutigen Streite.“

Der letzte von den Flüssen, denen die Sammlung gilt, ist unser nordöstlichster Eckfluß, der Niemen; Ernst Jungmann hat ihn unter dem Titel „Der Rombinus“ besungen, in Erinnerung an den heiligen Berg der Littauer bei Tilsit.

Etwas alt und altertümlich muten sie uns doch alle an, die Gedichte vom Rhein und von seinen Geschwistern. Je mehr unsere Poesie dem gegenwärtigen Leben näher treten wird, und je mehr es der Kunst des Städtebaues gelingen wird, Stadt und Strom, unterstützt von modernster Technik, einander noch intimer zu nähern, desto mehr wird vielleicht auch ein neuer Typus von poetischen Werken entstehen, der aus dieser Innigkeit wohl nicht weniger künstlerisches Blut gewinnen wird, als unsere alten Stromgedichte das ihrige ganz besonders gern aus dem Rebenblute gewonnen haben.

Der Bau der k. u. k. Trainkaserne in Meidling bei Wien. (Tafel 81—84.)

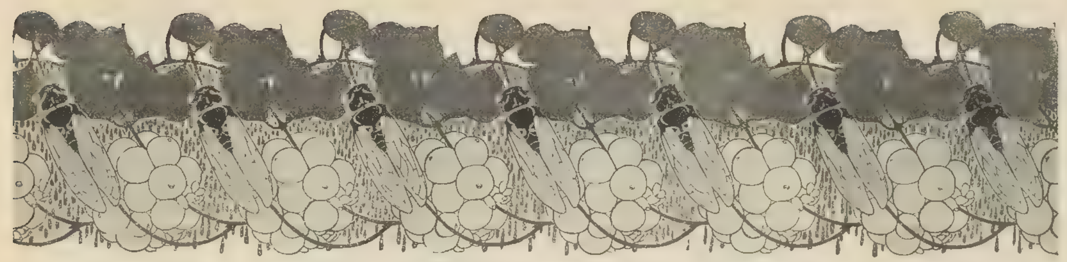
Ausgeführt von der k. u. k. Abteilung für Transaktionsangelegenheiten in Wien. Baumeister: W. König. Architekten: Rud. Tropsch und Hans Prutscher.

Die k. u. k. Trainkaserne in Meidling, die nach 1½ jähriger Bauzeit fertiggestellt wurde, ist ein Muster-Kasernenbau in jeder Beziehung. Der Bauplatz besitzt einen Umfang von 1369 Meter, nimmt eine Fläche von 90.000 Quadratmeter ein, ist verbaut mit 26 großen und 7 Nebenobjekten und enthält noch für die seinerzeitige Erbauung von drei Fuhrwerkdepots reservierte Baustellen. Die Verbauung erfolgte durch-



Vom Bildhauer Karl Novák (Prag).

wegs unter Freilassung eines Vorgartens von 7'53 Meter Breite. Das als Haupt- und Eingangsgebäude dienende, zwei Stock hohe Stabsgebäude nimmt in sich auf: Die Kasernenwache, Marodenabteilung, Regiments- und Divisionskanzleien, Verwaltungs- und Administrationskommission, Offiziersmenage, Offiziers- und zwei Einjährig-Freiwilligen-Schulen. Für Unteroffiziere und Marketender ist ein neun Wohnungen enthaltendes zweistöckiges Gebäude anschließend an das Stabsgebäude erbaut; gegenüber befindet sich das stockhohe, ein Wachzimmer, acht Einzelarreste und drei gemeinsame Arreste enthaltende Arrestgebäude. An das Unteroffiziers- und Arrestgebäude schließen sich, gegenüberliegend die zwei Mannschaftsgebäude zur Unterbringung der Marketenderei und für je 300 Mann an. Zur Aufnahme der Fuhrwerke wurden eine offene Fuhrwerkshalle in Eisenkonstruktion, eine Fuhrwerksremise und eine Leichenwagenremise erbaut. Zur Unterbringung der Pferde dienen acht Eskadronsstallungen mit je 50 Pferdeständen, ein Stallgebäude für 5 Stabsoffizierspferde, 10 Remonten und 7 Krankenpferde; zur Aufnahme von infektionsverdächtigen Pferden wurde ein eigenes Stallgebäude für 4 Pferde, Veterinärapotheke und Nebengebäude an abseits gelegener Stelle erbaut. Für die Reitausbildung stehen eine große gedeckte sowie zwei offene Reitschulen und ein 130 Meter langer Sprunggraben zur Verfügung Weiters umfaßt der Bau ein für maschinellen Betrieb eingerichtetes Werkstättengebäude, ein Augmentationsmagazin, zwei Pferdeausrüstungsdepots sowie eine Pferdeschwemme.



Kopfleiste. Entwurf vom Architekten Otto Prutscher.

Pfarrkirche für Preßbaum. (Tafel 95.)

Vom Architekten F. Freih. v. Krauß.

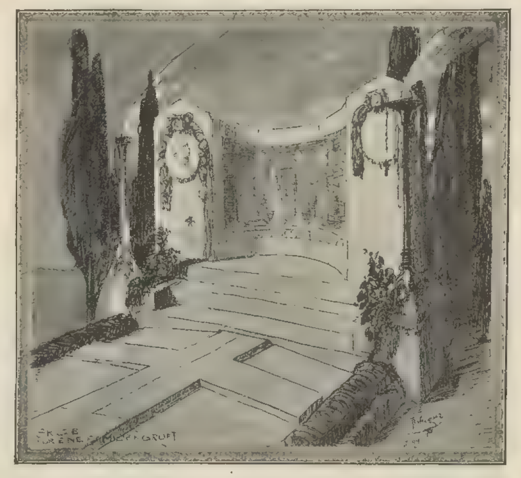
Der Kirchenbauverein in Preßbaum schrieb im Februar 1904 einen beschränkten Wettbewerb für den Bau einer neuen Pfarrkirche aus, an dem sich die Architekten Hegele, Baron Krauß und J. Mayreder beteiligten.

Das Programm verlangte eine Kirche für 1000 Personen bei inklusive 200 Sitzplätzen, Sakristei, Orgelchor, Taufkapelle, drei Altären, zwei Beichtstühlen, Glockenturm für drei Glocken.

Die Erscheinung des Gotteshauses sollte „bei äußerstem Ernste sich stilistisch dem liebenswürdigen provinziellen Charakter der Bauten unserer Gegend anschließen.... Insbesondere sei aber auf landschaftlich-malerische Wirkung Bedacht zu nehmen“.

Auch die Verbindung der Kirche mit dem bestehenden Pfarrhause, die Adaptierung dieses letzteren, um es dem Charakter der Kirche anzupassen, war vorzusehen. Die Baukosten sollten 140.000 Kronen nicht überschreiten. Das vorliegende Projekt wurde von den Juroren — als solche fungierten Professor Freiherr v. Ferstel, Dombaumeister Hermann und Oberbaurat Ohmann – einstimmig als das dem Programme am besten entsprechende bezeichnet und dem Kirchenbaukomitee einstimmig zur Ausführung empfohlen.

Der Kirchenbauverein hat das Projekt jedoch — weil es „mehr bäuerlichen Charakter trägt“ – fast einstimmig abgelehnt!

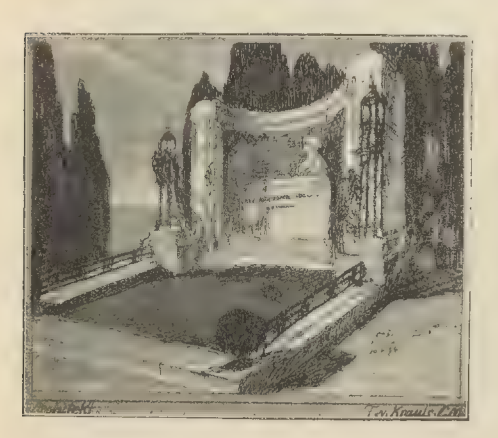


Milchverteilungspavillon des Vereines „Säuglingsschutz“ in Wien, IX., Zimmermannsplatz. (Tafel 98.)

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß und J. Tölk.

Aus den Tagesblättern dürfte noch die anfangs vorigen Jahres durch den Direktor des St. Anna-Kinderspitales, Professor Dr. Th. Escherich, angeregte Gründung des Vereines „Säuglingsschutz“ in Erinnerung sein. Der erste Programmpunkt dieses Vereines, der es sich zur Aufgabe gemacht hat, die besonders bei der armen Bevölkerung enorm hohe Säuglingssterblichkeit zu verringern, war die Errichtung eines Pavillons, wo den armen Müttern gute, entsprechend sterilisierte, keimfreie Säuglingsmilch unter ständiger ärztlicher Leitung kostenlos verteilt werden sollte usw. Es ist hier nicht der Ort, weiter auf das segensreiche Wirken dieses Vereines und die munifizente Unterstützung einzugehen, die derselbe seitens hoher und höchster Kreise, seitens der Stadt Wien und seitens des Landes Niederösterreich gefunden hat. Die Mittel flossen dem jungen Vereine so rasch und reichlich zu, daß bereits im Spätsommer 1904 mit dem Bau des Pavillons auf dem Grunde des St. Anna-Kinderspitales, an der Ecke des Zimmermannsplatzes, begonnen werden konnte. Der kleine Bau enthält im Tiefparterre alle Manipulationsräume, Flaschenwaschraum, Milchsterilisierungsraum, Kühlraum, Aufbewahrungsraum, ferner den Kesselraum für die Zentralheizung und Dampferzeugung und ein Laboratorium. Das Hochparterre enthält einen Warteraum mit Schalter zur Milchabgabe, Kanzlei, Untersuchungszimmer, Säuglingsbad, Klosett. Die Eröffnung des Pavillons erfolgte im Jänner 1905.

Die Bilder in der oberen Reihe der Tafel zeigen die zwei ersten Skizzen für dieses Objekt, das zuerst viel kleiner gedacht war, die Bilder der unteren Reihe den ausgeführten Pavillon.





Drei Grabdenkmal-Entwürfe.

Vom Architekten F. Freih. v. Krauß.

Vom Architekten F. Freih v. Krauß.

Das Wiener Bürgertheater. (Tafel 92.)

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß und J. Tölk.

Das Theater wird gegenwärtig auf dem ehemaligen Eislaufplatze im III. Bezirke von den Erstehern dieses vielumworbenen Platzes, den Herren Baumeister H. F. Lederer und Direktor O. Fronz, erbaut und ist so situiert, daß die Hauptfront gegen die Ringstraße zu, die linke Seitenfront an einer auf die Achse des Hauptzollamtsbahnhofes orientierten Straße gelegen ist. Das Theater faßt 1236 Personen, die im Parkett, ersten und zweiten Rang verteilt sind; darunter befinden sich 36 Logen und 202 Stehplätze.

Vom Vestibül, das durch fünf Türen betreten wird, führen drei Türen in das Parterre, zwei Öffnungen zu den Ersten Rang-Treppen und zwei Türen zu den Zweiten Rang-Treppen, die überdies auch direkt auf die Straße münden. Alle vier Stiegen sind 2·20 Meter breit, ein Maß, welches bisher in keinem Wiener Privattheater vorkommt. Zu beiden Seiten des Parketts sind zwei geräumige Kleiderablagen und zu beiden Seiten derselben je ein weiterer Ausgang, der direkt ins Freie führt. In das Parkett führen vom Auditoriumsgang sechs Türen, in das Stehparterre drei Türen. An der Bühnenhauptmauer liegen rechts und links je eine Logenstiege, die die Ränge untereinander verbinden und auf die Straße münden. Als Hofloge wird die linke Proszeniumsloge im Parterre ausgebildet und mit kleinem Vestibül und direktem Ausgang auf die Straße versehen.

Im ersten Rang liegt über dem Vestibül ein großes Foyer mit Büfett und Konditorei. Die Logen des zweiten Ranges bilden ein Zwischengeschoß, von dessen Korridor sich eine Loggia mit drei Balkons gegen das Foyer öffnet.

In jedem Geschoß sind geräumige Terrassen bequem zu erreichen, so daß das ganze Publikum der oberen Geschosse im Falle einer Gefahr, selbst ohne die Treppen zu betreten, in kürzester Zeit im Freien und somit außer jeder Gefahr sein kann. Die Bühne hat eine Größe von 19·00 zu 15·00 Meter und ist von der Unterbühne bis zum Kellerboden 25·5 Meter hoch. Von der Anlage einer Hinterbühne wurde abgesehen. Die Bühnentreppen und Zugänge liegen an der Gigergasse, gegenüber dem Hauptzollamtsbahnhofe. Die rechts neben dem Theater, zwischen diesem und dem „Wiener Bürgerhof" befindliche Gasse ist Privateigentum der Bauherren. Unter dieser Straße wurde ein durch einen unterirdischen Gang mit der Unterbühne verbundenes großes Dekorationsmagazin angelegt. Auch das Kesselhaus für die Zentralheizung liegt zum Teil unter dieser Straße. Die Deckenkonstruktion dieses Magazins ist ebenso wie alle Deckenkonstruktionen in den Nebenräumen des Auditoriums in armiertem Beton ausgeführt.

Die Formengebung sowohl im Äußeren als im Inneren sucht durch bürgerliche Schlichtheit und Solidität den Charakter des Hauses als Bürgertheater zum Ausdrucke zu bringen.

Mit dem Bau wurde im April dieses Jahres begonnen; die Eröffnung des Hauses soll noch in diesem Jahre stattfinden. Wir behalten uns vor, seinerzeit nochmals auf dieses Objekt zurückzukommen.

Zwei Konkurrenzprojekte für das Theater in Gablonz. (Tafel 91.)

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß und J. Tölk.

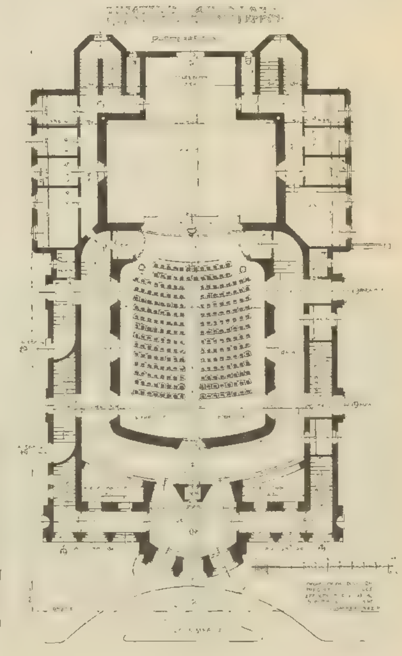
Das Programm verlangte ein Theater für 800 Personen bei einer Kostensumme von 300.000 Kronen.

A. Der Entwurf mit dem Motto „Faust" (Tafel 91) zeigt im Grundriß die von Fellner und Helmer geschaffene Type mit den tangential an den Auditoriumsgang sich anschließenden, vom Vestibül zugänglichen Treppen zum ersten Rang, daneben den Treppen zum zweiten Rang. Die geringe Kostensumme bedingte große Zurückhaltung bei der Dimensionierung der Räume. Der Entwurf verteilt die 828 Zuschauer im Parterre und zwei Rängen. In jedem Stock sind vier Proszeniumslogen angeordnet. Über dem Vestibül ein Foyer mit seitlichen Balkonen, im zweiten Stock drei große Terrassen. Die Bühnennebenräume, Schauspielergarderoben, Magazin, Direktionskanzlei, alles in bescheidenen Ausmaßen, verteilen sich auf Tiefparterre, Halbparterre, ersten und zweiten Stock.

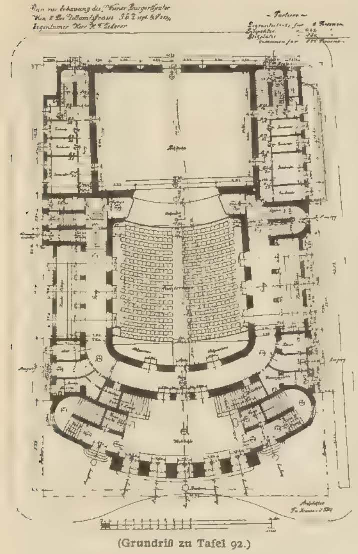
B. Der Entwurf mit dem Motto „Gerade Treppen" (Tafel 94) sucht durch eine neuartige Anordnung der Treppen eine noch raschere Entleerung des Hauses und somit größere Sicherheit des Publikums herbeizuführen.

Die Verfasser begründen ihr Projekt im Erläuterungsbericht wie folgt:

„Es ist für jedermann klar, daß im Momente der Gefahr das Publikum aus den oberen Stockwerken über eine einarmige,

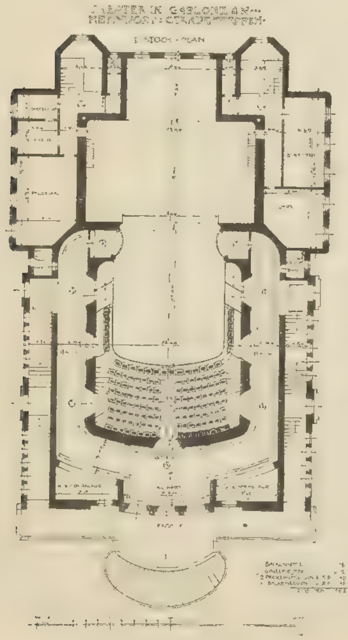


(Grundriß zu Tafel 91.)


(Grundriß zu Tafel 92.)

gerade Stiege rascher und sicherer herabkommen wird als über eine mehrarmige, bei welcher an jedem Treppenabsatz eine Drehung um 180 Grad erforderlich ist, um den entgegengesetzt laufenden nächsten Stiegenarm zu erreichen. Mit Rücksicht darauf sind auch die selbst bei den neuesten Theatern angewendeten Stiegen mit zwei entgegengesetzt laufenden Stiegenarmen nicht als einwandfrei zu bezeichnen, da bei fluchtartigem Passieren solcher Stiegen auf jedem Treppenabsatz im Gedränge die an der äußeren Stiegenwand befindlichen Personen an letztere angedrückt werden, wodurch Stauungen hervorgerufen werden müssen. Solche Stiegen sind bei Bränden schon derart mit Menschen verstopft vorgefunden worden, daß niemand mehr über dieselben herabkommen konnte.

Durch die Anordnung ganz gerader Treppen, von welchen Fenster und Türen direkt ins Freie münden, werden diese Gefahren vermieden und außerdem ein Motiv für die Außenerscheinung gewonnen, wie es charakteristischer nicht gedacht werden kann. Die ansteigenden Fenster der Seitenfassaden zeigen jedem schon von außen klar und deutlich den Verlauf der Treppen und lassen die klare Grundrißanordnung auch in der Fassade erkennen."


(Grundriß zu Tafel 91.)



Vom Architekten F. Freih. v. Krauß.

Der Fassungsraum dieses Entwurfes beträgt 796 Personen. Die Anzahl, Größe und Verteilung der Räume ist sonst ähnlich wie im Entwurf „Faust".

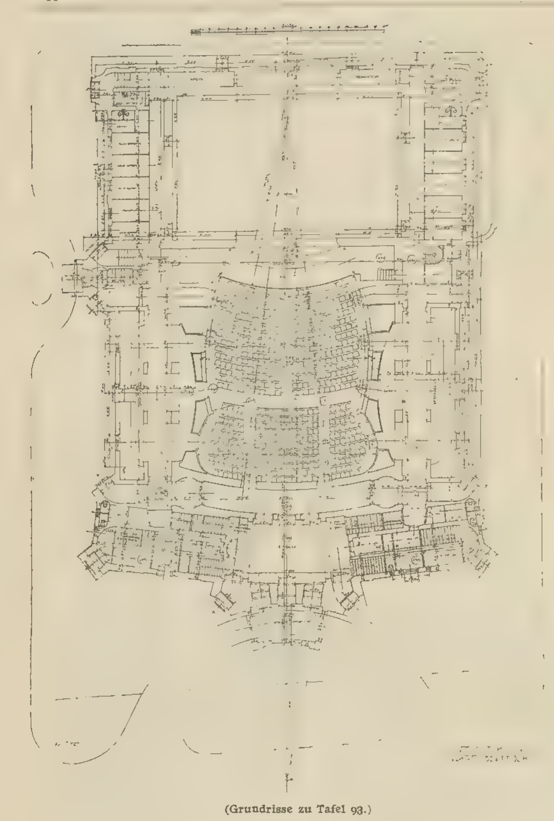
Entwurf für das Warenhaus A. Gerngroß.

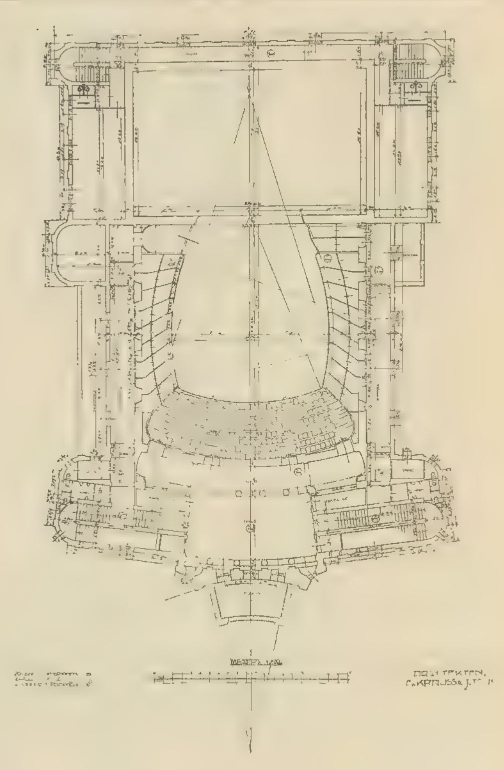
(Zu Tafel 96.)

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß und J. Tölk.

Auch dieses Projekt entstand auf Grund eines beschränkten Wettbewerbes, zu dem die Verfasser seitens der Firma Gerngroß eingeladen wurden.

Der Grundriß zeigt den Typus des Warenhauses, wie er sich in den letzten Jahren besonders in Berlin herausgebildet hat: zentral gelegene, durch alle Stockwerke reichende, glasgedeckte Halle, in der sich die Haupttreppe entwickelt und um die sich in drei Geschossen die Verkaufsräume gruppieren. Außer den Umfassungsmauern gegen die Höfe und Nachbargrenzen und die Stiegenmauern ist alles tragende Mauerwerk in weitgestellte Pfeiler von möglichst kleinem Querschnitt aufgelöst, so daß die größtmöglichste Übersichtlichkeit der Räume ermöglicht wird. Bureaux und Manipulationsräume wurden teils ins Souterrain, teils in den vierten Stock verlegt. An der Fassade sind die tragenden Pfeiler um 2 Meter hinter die Baulinie gerückt, um Raum für den durch drei Geschosse reichenden, aus Eisen und Glas konstruierten Schaukasten zu gewinnen. Erst im letzten Stockwerke kommt die auf diesen Pfeilern ruhende Steinfassade zum Ausdruck und schließt sich an zwei in der Baulinie stehende Steinpfeiler an, die den luftigen Eisen- und Glasbau gegen die Nachbargebäude abgrenzen und kräftig zusammenfassen.





(Grundrisse zu Tafel 93.)

Wiener Spieloper. (Tafel 93.)

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß und J. Tölk

Dieses Theater sollte auf dem ehemaligen Eislaufplatze im III. Bezirk erbaut werden, auf demselben Platze, auf dem sich jetzt das „Wiener Bürgertheater“ erhebt.

Die Auftraggeber, Professor Stoll und Direktor A. Müller, beabsichtigten ein Haus zur Pflege der kleinen Oper, der Spieloper, zu errichten, da dieses Genre im Hofoperntheater zu wenig gepflegt wird.. Das Haus sollte dementsprechend einen intimen Charakter erhalten und höchstens 1600 Personen fassen.

Die Hauptfassade wäre gegen die Landstraße-Hauptstraße gerichtet gewesen und hinter dem Theatergebäude hätte ein Gebäude errichtet werden sollen, das im Parterre ein Restaurant, im Mezzanin Kanzleiräume, Probezimmer etc. für das Theater, im ersten Stock einen Saal für zirka 600 Personen und außerdem in den oberen Stockwerken vermietbare Wohnungen enthalten sollte.

Die Ausführung des Projektes unterblieb, da der Gemeinderat den Bauplatz an die Projektanten des Bürgertheaters verkaufte.

Entwurf für das Amtshaus der Wiener Bezirkskrankenkasse in Wien, VIII., Albertgasse. (Tafel 96.)

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß und J. Tölk.

Zur Erlangung der Baupläne für ein neues Amtshaus schrieb die Wiener Bezirkskrankenkasse im Juni 1903 unter drei Architekten einen engeren Wettbewerb aus. Das Programm verlangte ein vierstockhohes Gebäude, das im Hauptparterre und im ersten Stock die Bureaus, in den oberen drei Geschossen Wohnungen enthalten sollte.

Ein Hauptgewicht war auf gute Belichtung der Kanzleien zu legen, bezüglich deren Verteilung und Aneinanderreihung seitens der Direktion die genauesten Vorschriften gegeben wurden.

Durch die Anlage von zwei zirka 12·00 zu 12·00 Meter großen Höfen wurde eine reichliche Belichtung der an diesen Höfen gelegenen Kanzleien selbst im Hochparterre gewährleistet.

Die verschiedene Bestimmung der einzelnen Geschosse des Gebäudes — für Kanzleien und für Wohnungen — kommt im Äußeren durch die Anordnung der Fenster klar zum Ausdruck. In den Kanzleigeschossen versorgen enggestellte, schmale und hohe Fenster die Räume mit möglichst gleichmäßig verteiltem, weit zurückreichenden Licht, während in den Wohngeschossen jeder Wohnraum seine Beleuchtung durch ein breites, zweiteiliges Fenster erhält.

Das Projekt wurde an zweiter Stelle prämiiert.



Projekt zur Kuranlage in Teplitz-Schönau (Konkurrenz, I. Preis). (Tafel 101 105.)

Vom Architekten Marcell Kammerer

So unregelmäßig der zur Verfügung stehende Platz vielleicht anfangs aussieht, so rasch ändert sich das in dem Moment, wo man um den gegebenen Platz einen Straßengürtel legt, die Achse der Lindenstraße aufgreift und im vorgeschobenen Kriegerdenkmal einen kleinen Achsenbruch eintreten läßt. So gestaltet sich der Platz nach einer Hauptachse fast ganz symmetrisch. Nachdem nun eine Zentralachse vorhanden ist, werden sich naturgemäß die beiden Bauwerke hintereinander auf dieser aufreihen. Aus mehreren Gründen habe ich das Kurhaus an die vordere Platzwand (gegen die Lindenstraße) geschoben. Unter anderem auch deshalb, weil das Kurhaus derjenige von beiden Bauten ist, welcher mehr ästhetischen Ansprüchen zu genügen hat, und der auch zufolge seiner verschiedenen Räume eine energische Gliederung und Betonung zuläßt, also eine reichsilhouettierte Fassade ergibt. Das Heilbad enthält fast ausschließlich dem Zweck nach gleichwertige Räume, wird also eine weitaus weniger bewegte Silhouette ergeben. Deshalb eignet sich das Gebäude ausgezeichnet zum Abschluß der rückwärtigen Platzwand. Es gibt in seiner ruhigen Fläche und Linienführung den Kontrast zum Kurhaus.

Durch diese Lage der Bauwerke ergibt sich zwischen beiden von selbst der Konzertplatz, welcher durch gedeckte Pergolen eingeschlossen ist.

Sie schließen sich an den Kursalon an und nehmen auf der gegenüberliegenden Seite die Kolonnaden und in der Hauptachse die Trinkhalle auf. Diese kennzeichnet sich durch eine hochaufstrebende Halle mit flankierenden Pilonen und unterbricht somit energisch die Horizontale der Pergolen und des Heilbades im Hintergrunde. Zwischen Kolonnaden und Heilbad entsteht ein Raum, welcher in vorliegendem Projekte als Wirtschaftshof ausgenützt wurde.

Zum Schlusse wäre noch ein Verbindungsgang von der Kolonnade zum Stiegenhause des Hotels im Heilbadgebäude zu nennen, welcher ermöglicht, gedeckt vom Hotelzimmer aus in jeden beliebigen Raum der Anlage zu gelangen.

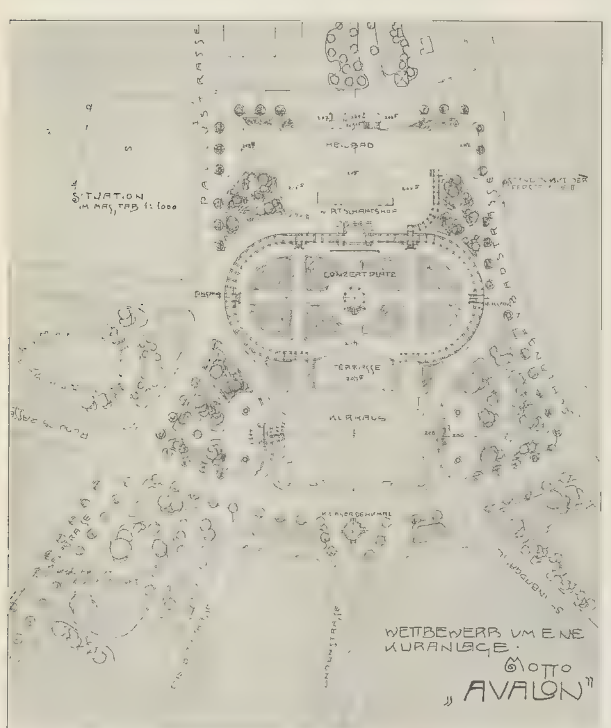
Die Terrainfrage nach den Höhenkoten ist so gelöst, daß nur wenig Erdbewegung erforderlich ist, und daß sich die ausgehobenen mit den angeschütteten Erdmassen so ziemlich die Wage halten, um das kostspielige Verführen der Erde tunlichst hintanzuhalten.

Der ganze Platz wird durch eine Baumreihe eingesäumt und abgeschlossen, die Gartenanlagen werden sich natürlich, was Pflanzungen anlangt, nach dem jetzigen Bestand richten müssen.

Noch ein Vorschlag zur Güte.

Der Baublock zwischen Steinbad und Lindenstraße schiebt sich weit gegenüber den anderen vor, und ich habe in vorliegender Situation die Alternative mit der zurückgeschobenen Baulinie eingezeichnet. Dadurch ergibt sich auch bei diesem Baugrunde sowie bei den anderen ein Vorgarten, der mit den anderen zusammen nicht wenig zur Hebung der ganzen Anlage beitragen würde.

Ich würde daher, wenn halbwegs tunlich, diese Änderung vorschlagen.



Kuranlage in Teplitz-Schönau. Situation.

Sollte es nicht möglich sein, so ändert das natürlich an vorliegendem Projekt weiter gar nichts, weil die angrenzende Straße bis zur angegebenen Baulinie vorgerückt erscheint.

Die Durchbildung der einzelnen Bauwerke.

Der Kursalon.

Das Hauptmoment in diesem Gebäude fällt natürlich auf den großen Konzertsaal. Und programmäßig wurde die Lösung so durchgeführt, daß der Saal einerseits als gut akustischer Musiksaal und anderseits als gut zu verwendender Fest- und Ballsaal gelten kann.

Der Saal hat eine nach Erfahrungen und Beispielen gut akustischer Konzertsäle dimensionierte Form. Das Orchester liegt frei im Raume und nicht in einer Nische, was zweifellos als besser zu bezeichnen ist, dagegen ist die Orgel in einer Nische untergebracht. Die Ecken des Saales sind alle abgerundet, die Türen liegen mit der Saalwand flüchtig, um die ästhetisch und akustisch schlechten Nischen zu vermeiden. Auch ein anderer Grund spricht für diese Stellung der Türen. Sie finden nämlich in offenem Zustand in der Mauerstärke Platz und stehen nicht verkehrsstörend im Wege.

Die Decke ist aus einem Netzwerk von T-Eisen gebildet, welche 5 *cm* starke Monierplatten aufnehmen, das ganze hängt auf einem eisernen Dachstuhl und bildet so eine begehbare Decke. In der Unteransicht entstehen Kassetten, gebildet aus den T-Eisen und Monierplatten, die Eisen sind vergoldet, die Monierplatten ornamentiert, und in jeder Kassette ist ein Beleuchtungskörper angenommen. Dadurch entsteht eine zerstreute Deckenbeleuchtung, und es werden somit die dem Besucher lästigen Brennpunkte vor den Augen vermieden. Die Auswechslung und Bedienung der Lampen erfolgt natürlich vom Dachbodenraum aus, ähnlich wie bei den Eisenbahnwaggons.

Bei Tage erfolgt die Beleuchtung durch je neun an den Längsseiten gelegene, 1·90 *m* breite und 3·40 *m* hohe Fenster. Also hohes Seitenlicht, somit die Lichtquelle aus der Augenhöhe gerückt. Die Galerie zieht sich an den beiden Längswänden und an der Rückwand hin, ist durch Balkonträger an den Längsseiten gebildet, und wird an der Rückwand, wo sie weiter ausladet, von vier eisernen Stützen getragen.

Der Querschnitt der Stützen ist sehr schneidig gedacht, um die Schall- und Lichtwellen möglichst wenig abzuhalten.

Fünf der übrigen Gesellschaftsräume sind in direktem Anschluß an den großen Saal angelegt, was ein Zusammenziehen der Räume bei einem Feste sehr begünstigt. Spiel- und Billardzimmer einerseits und Lese- und Musikzimmer anderseits liegen durch einen Gang vom Saal getrennt, was den Vorteil der Separierung hat, und schließen als lange Flügeltrakte eine zirka 500 m^2 große Terrasse ein, welche gegen Osten (also Nachmittagschatten) auf den Konzertsaal mündet. Die übrige Anordnung der Räume ist aus den Plänen ersichtlich. Die Zufahrten zu den beiden Parterregeschossen geschieht auf bequemen Rampen.

Die Fassadendurchbildung ist durch die Grundrißdisposition gegeben und kommt jeder Raum seinem Werte nach zur Geltung. Konstruktiv wäre zu bemerken, daß die Decken, mit Ausnahme vom Tiefparterre, welche gewölbt verlangt wurde, in Eisenbeton gedacht sind. Desgleichen die beiderseitigen, 30 *cm* starken Trennungswände beim Restaurations- und Kaffeesalon. In Eisenbeton sind auch die Galerien angenommen. Die Dächer sind in einer Art Holzzement (Monierdecke, 2 *cm* französischen Asphalt, eine Lage Dachziegel mit 3 *cm* Fugen diagonal, grober und feiner Schotter) angenommen, welche Art sich in langjähriger Praxis als ganz verläßlich und ohne jedwede Reparaturnotwendigkeit bewährt hat.

Das Heilbad.

Da wäre vorerst prinzipiell zu bemerken, daß programmmäßig nichts gesagt wurde bezüglich einer Trennung der Eingänge für die Bade- und Hotelgäste. Ich möchte aber diese Trennung als unbedingt notwendig in Vorschlag bringen.

Eine geschäftliche Manipulation in einem gemeinsamen Vestibüle für Bad und Hotel, wenn beiderlei Gäste zugleich kommen, ist wohl kaum zu denken, ganz abgesehen von den vielen Unannehmlichkeiten für die Hotelgäste, die noch dazu leidend sind. In vorliegendem Projekt ist die Trennung der Eingänge durchgeführt und ergibt sich eine sehr günstige Lösung. Der Eingang für das Bad, als Hauptbestimmung des Gebäudes, liegt in der Hauptachse, und sind die Zugänge zu den beiden Badegeschossen für die Rollwagen durch Rampen, für die Fußgänger durch Stiegen, je nach den zu überwindenden Terrainschwierigkeiten, direkt von der Straße aus ermöglicht. Der Eingang für das Hotel liegt an einer der Seitenfassaden. An der gegenüberliegenden Seitenfassade ist der Eingang für den Direktor, welcher seine Wohnung ganz abgesondert hat und doch in direkter Verbindung mit dem Hauptbadegeschoß ist, da in vorliegendem Projekt die erwähnte Wohnung im Hochparterre zu liegen kommt.

Die Trennung der Baderäume nach Geschlechtern ist programmäßig nicht verlangt, obgleich aus der geraden Anzahl der Räume auf eine gewünschte Trennung geschlossen werden könnte. In vorliegendem Projekt sind die Räume in beiden Geschossen so angeordnet, daß eine Trennung sofort durchführbar erscheint; um so mehr, als alle jene Räume, welche nur einmal vorkommen, in der Mitte liegen und noch vom Vestibüle und den Mittelgängen aus zugänglich sind.

Bei Anlage der Moorbäder wurde das System mit beweglichen Wannen angenommen, obgleich auch diesbezüglich im Programm nichts vorgesehen ist. Unter den Moorbädern befindet sich die Moorküche, in welcher die Wannen gefüllt werden. Auf Schienen werden selbe zum Hebewerk befördert, gehoben und die Wannenbahnen ermöglichen die Zufahrten durch eine Öffnung unter dem Fenster in die einzelnen Badezellen. Ein System, welches in fast allen größeren Badeorten sich vorzüglich bewährt hat. Der ganzen Manipulation wird sehr gut zustatten kommen der angenommene Wirtschaftshof

mit den Moorlagern im Untergeschoß des oben angeführten Verbindungsganges, der Wäschereianlage im Untergeschoß, der Trinkhalle und den Trockenräumen unter den Kolonnaden. Derartige Anlagen können nie ausreichend und günstig im Geschoß eines Gebäudes selbst placiert werden.

Stiegen und Personenaufzüge im Badetrakt selbst sind nicht angenommen, da man direkt von der Straße aus in beide Geschosse gelangen kann und ein Parteienverkehr zwischen der I. und II. Klasse nicht erwünscht erscheinen kann.

Für Diener und Hauspersonal sind kleine Stiegen rechts und links zur Verbindung der beiden Badegeschosse angeordnet.

Für das Hotel ist die Stiege und der Aufzug so angelegt, daß man bequem in jedes der beiden Badegeschosse gelangen kann.

Die Einteilung der Bäder, Wäschedepots mit Aufzügen etc. ist aus den Plänen ersichtlich.

Es wäre nur noch ein Punkt zu bemerken: Programmäßig sind Balkone und Erker verlangt. Balkone und Erker haben aber nur dann Zweck, wenn sie geräumig und groß angelegt sind. Da aber Hotelzimmer ökonomischer Weise das niemals sind, ist auch die Anlage von bequemen Erkern und Balkonen ausgeschlossen. Auch ästhetisch betrachtet, wird doch niemand mehr so kleine Schwalbennester an der Fassade als schön empfinden. Und doch ist es nicht abzustreiten, daß jeder gerne für sich, ungesehen von den anderen, bequem in freier Luft sitzen möchte. Diesem Verlangen wurde in vorliegendem Projekte auf rationellere Weise, als es Balkone und Erker ermöglichen, Rechnung getragen.

Der Dreitrakt im Badegeschosse geht nur als Zweitrakt auf, so daß im Hotelgeschoß das Dach dieses dritten Traktes erscheint, und dieses wurde zu Terrassen ausgebildet. Zwölf Zimmer haben dadurch große und schöne, durch Plachen voneinander getrennte Plätze im Freien, auf welchen Raum genug ist, um Bewegung machen zu können und wo überdies die Möglichkeit vorhanden ist, da die Terrassen nach der Konzertplatzseite gehen, das Konzert in frischer, freier Luft, im Negligé, ungesehen anhören zu können.

Und noch ein Punkt ist nicht zu übersehen, Zimmer und Terrassen liegen nach den entgegengesetzten Weltgegenden, man hat die Wahl: ist auf der einen Seite Sonne — so ist auf der anderen Schatten und umgekehrt. Konstruktiv wäre bei diesem Bau zu bemerken, daß die Decke zwischen dem Tief- und Hochparterre, natürlich nur dort, wo die Bäder sind, 65 *cm* hoch ist; mit einem Hohlraum, welcher noch schliefbar ist und in welchem die Rohrleitungen Platz finden können. Im übrigen ist diese Dimension gegeben durch den Programmpunkt: „vertiefte Wannen“. Die Dachkonstruktionen sind analog denen des Kursalons.

Die Trinkhalle und die Kolonnaden.

Die Trinkhalle ist als Brunnensaal aufgefaßt. An einer im Grundriß halbkreisförmig angelegten Wand sind mehrere Ausflußöffnungen des Brunnens angeordnet, bei welchen sich das Publikum selbst bedienen oder bedient werden kann. Links und rechts schließen sich die Kolonnaden an, welche mit Rücksicht darauf, daß die verbindenden gedeckten und einseitig geschlossenen Pergolen ja auch als Wandelgang zu zählen sind, nicht besonders groß dimensioniert wurden.

Konstruktiv wäre zu bemerken: Das Untergeschoß der Trinkhalle und ein Teil der Pfeiler sind gemauert, die große Tonne und das Gewölbe über der Halle sind Monier. Kolonnaden und Pergolen, Unterbau, Hackelmauerwerk, Pfeiler und Wände Ziegel, teilweise verputzt, teilweise mit Haustein armiert, die Dächer Holzkonstruktion, Teerpappe auf Schalung. Das Dach ist überwuchert von Schlingpflanzen, die in den örtlichen Verhältnissen gut gedeihen, vermutlich „wilder Wein“.

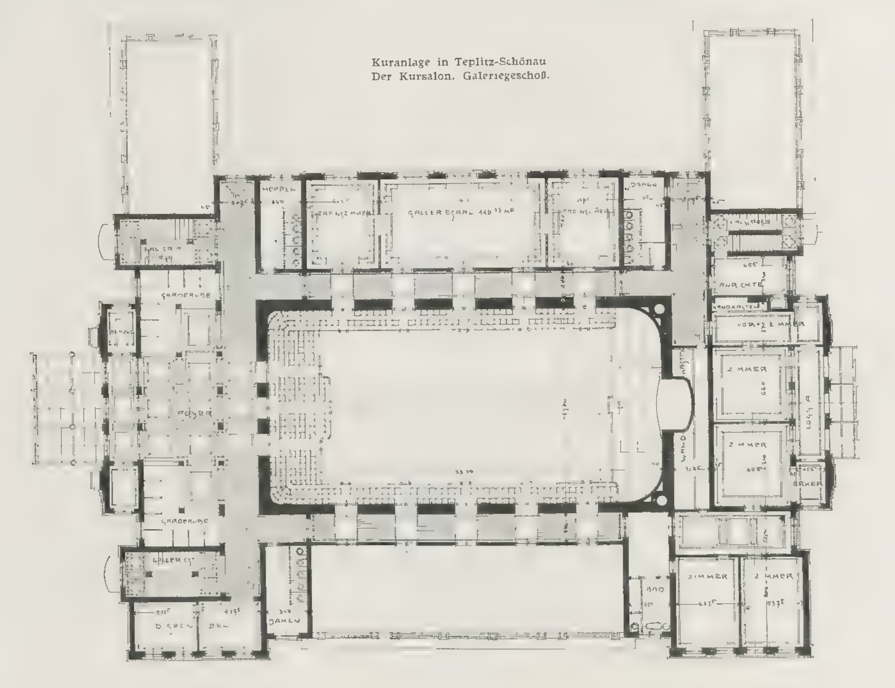
Die Baumaterialien.

Kellergeschoß Bruchsteine, Sockel an den Fassaden teilweise Hackelmauerwerk, teilweise Steinplatten. Das übrige Ziegelbau verputzt und mit Haustein (natürlich den heimatlichen) armiert, so an den Ecken und Kanten sowie Fensterleibungen etc. Die Armierung in Haustein geht der Höhe nach, und daraus entsteht auch das leitende Motiv für die ästhetische Ausgestaltung der Fassaden. Also Steinlisenen und dazwischen Felder von Putz. Alles an Ornamentik ist entweder Stein oder Kupfer. Putz sind nur die senkrechten, geraden Flächen, welche den Witterungseinflüssen am wenigsten ausgesetzt sind. Die Ornamentik ist teilweise vergoldet. Das Gesamtbild der Farbenstimmung wird demnach ein helles, freundliches sein. Weißer Putz, hellgrauer oder gelber Stein und als Kontrast Kupfer und Gold.

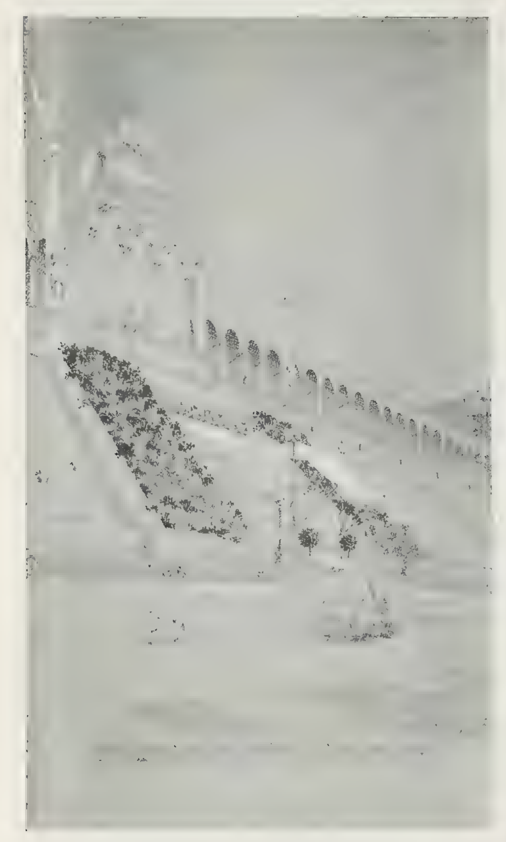
Eine Gartenstadtbewegung im Nordosten Wiens.

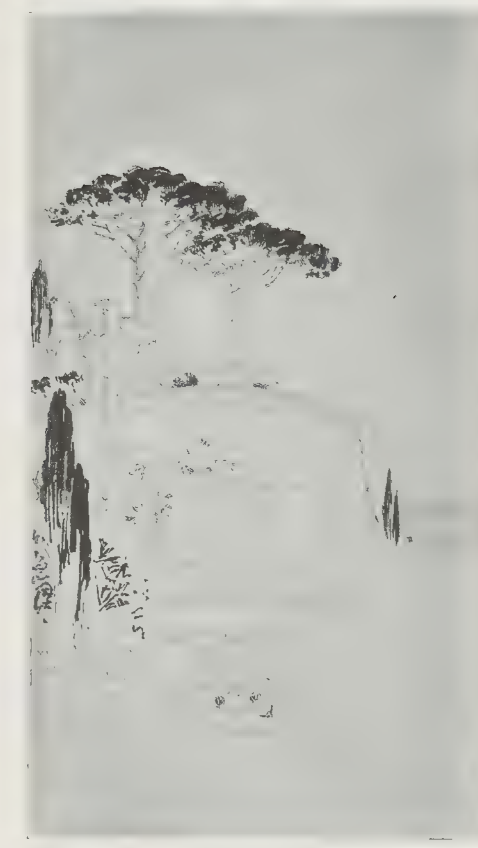
Von Josef Aug. Lux.

Eine Kulturaufgabe, in der die modernen wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Interessen verschmelzen, bietet das Neuland im Nordosten Wiens, wo sich ein rascher Umwandlungsprozeß vom ländlichen zum industriellen Charakter vollzieht, der alle ursprünglichen Verhältnisse über den Haufen wirft. Werden die heute herrschenden Lebensmächte dieser harrenden Aufgabe gewachsen sein? Es ist die Frage, ob diese neuen Großstadtteile und ihre weitere Umgebung nach dem Worte Ruskins verschimmelte Schwären, die sich in Fetzen und Flecken über das Land verbreiten, oder ob sie ein heiliges Gartenland bilden sollen, mit dem gesunde und schön gebaute Städte umgürtet sind. Der Anblick einzelner, dort mitten im freien Feld aufragender Zinskasernen bloß mit elenden Wohnungen läßt eine schlimme Zukunft befürchten, anderseits lassen der großenteils unbebaute Zustand des Landes, die billigen Bodenpreise und der Rest ländlicher Tradition die Möglichkeit einer glücklichen Gestaltung offen. Man lehnt diese Möglichkeit gern mit dem Hinweis auf schlechte Windrichtungen, die die Dünste und Miasmen der Großstadt zuführen, ab. Müssen nicht Tausende von Menschen dort ihr Leben verbringen und erwächst da nicht die vermehrte Pflicht, dem neuen Industriebezirk den Charakter einer Gartenstadt zu geben, um das Dasein von so vielen auf eine gesunde Grundlage zu stellen? Wenn das geschieht, dann ist auch von den schlechten Winden nichts zu fürchten, deren Schädlichkeit stark übertrieben wird. Hier also erschließt sich ein ungeheueres und dankbares Gebiet für eine weitsichtige Gemeindepolitik, die natürlich von höheren Gesichtspunkten als den eines Spekulationbauwesens geleitet sein muß. Sehen wir denn nicht, von England ausgehend, eine praktische Sozialpolitik in der sogenannten Gartenbaubewegung in Holland, Belgien und Deutschland inzwischen Entwicklungsfähiges bilden?



Kuranlage in Teplitz-Schönau
Der Kursalon. Galeriegeschoß.





Architekturstudien von R. Novák, Schule des Professors Jan Kotěra.

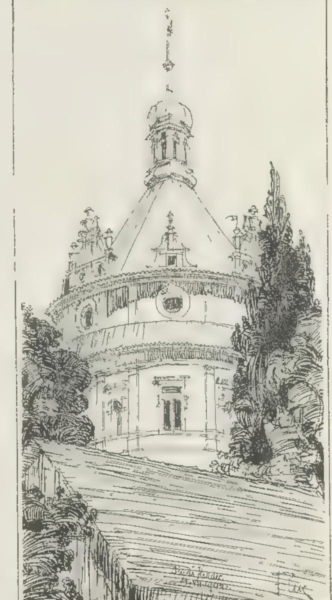
Industriebezirk und Gartenstadt sind keineswegs entgegengesetzte Begriffe, wie es auf den ersten Blick den Anschein hat; sie stellen vielmehr eine glückliche Einigung eines modernen Wirtschafts- und Lebensprinzipes dar. Ja, es ist sogar die Gartenstadtbewegung aus dem Industriewesen hervorgegangen, wie die Anlagen der englischen Musterarbeiterdörfer Port Sunlight und Bournville zeigen, aus denen die ganze Bewegung abgeleitet wird. Diese Arbeiterkolonien sind die ersten modernen Gründungen, in der die wirtschaftlichen, sozialen und künstlerischen Bestrebungen Hand in Hand gehen. Es sind außerordentlich geglückte Operationen, die dem Wohnungselend mit all seinen hygienischen, wirtschaftlichen und ethischen Mißständen ein Ende bereiten. Bournville z. B., eine Gründung des Kakaofabrikanten Cadbury, ist ein blühender, gesunder Ort, der heute über 500 Cottages besitzt, die in einer ebenso sachlichen als künstlerischen und auf der altheimatlichen Tradition beruhenden Anlage die einzig richtige Wohnweise mit dem Ein- höchstens Zweifamilienhause gewährt und alle erforderlichen Räume unter starker Betonung der Nutzräume, als Küche, Schlafzimmer, Badezimmer mit Kalt- und Warmwasserleitung, vorgesehen hat, wozu noch für jedes Haus so viel Gartengrund zu rechnen ist, als eine Familie selbst bebauen kann. Diese Häuser, die in künstlerischem Betracht infolge der Hinweglassung allen unnützen Zierates als Muster entzückender Einfachheit gelten, sind dadurch ausgezeichnet, daß sie, trotzdem die Konstruktion des Hauses und der Bestandteile in der modernen maschinellen Massenherstellung nach einem oder zwei Modellen vorgenommen ist, überall der Schablone ausweichen, weil es der Architekt verstanden hat, durch eine in jedem Hause je nach der Lage und den besonderen Bedürfnissen individuelle und daher malerische, abwechslungsreiche Anwendung der im Grunde gleichen Mittel die Einförmigkeit zu brechen, indem er dem einen Haus eine Vorhalle oder ein Vordach, dem anderen ein Erkerfenster etc., und zwar immer da, wo es das andere nicht hat, und namentlich, indem er die geraden Gassenlinien zu vermeiden sucht und durch gewisse Unregelmäßigkeiten, wofern sie künstlerisch oder natürlich sind, anmutig wechselnde Straßenbilder erzielt. Stellt man sich vor, daß der Ort Parkanlagen, Spielplätze, Bibliotheksgebäude, Vortragssäle, Lernstätten, ein Versorgungsheim und ein Waisenhaus besitzt, so hat man einen genauen Begriff von diesem Kulturzentrum. Trotz der Verzinsung des Anlagekapitals und der billigen Hausmieten für die eigenen und fremden Arbeiter wirft die Anlage, die der Gemeinde zum Geschenk gemacht wurde, Überschüsse ab, die zunächst zum weiteren Ausbau verwendet werden. Ganz ähnlich ist die Anlage von Port Sunlight. Auf diesen Erfahrungen fußend, hat eine Ebenezer Howard die sogenannte Gartenstadtbewegung hervorgerufen, die den Zweck hat, Niederlassungen zu gründen und große Industrien zu bewegen, ihren Sitz auf das Land zu verlegen, aus denen die Gartenstädte hervorgehen sollen. Das Territorium der ersten dieser Gründungen ist festgelegt 35 englische Meilen nordöstlich von London zwischen Hitchin und Baldock. Die Geldmittel wurden durch Aktien aufgebracht und ein genauer Plan ausgearbeitet. Dem Lageplan zufolge, der in Übereinstimmung mit den von der Natur gegebenen Bedingungen und sorgfältiger Schonung des Vorhandenen, vor allem der bereits bestehenden Bäume und Baumgruppen, entworfen worden ist, soll bei Gruppierung der Häuser auf Mannigfaltigkeit und Anmut Bedacht genommen werden, ebenso wie auf natürliche Rücksichten in bezug auf Sonnenseite, Windrichtung und berechenbare andere Naturerscheinungen. Daß die Hausbauten die gute heimische, will sagen die englische Landhaus-Tradition aufnehmen und fortentwickeln und sich auf diese Art dem Landschaftsbilde harmonisch einfügen werden, ist als selbstverständlich zu betrachten. Die Anlage soll einen mäßigen Umfang haben und sich um ein Zentrum gruppieren, das einen Park bildet, darin Schulen, Museen, Theater und andere öffentliche Institutionen Platz finden. Bei späterer Entwicklung und Bevölkerungszunahme sollen neue Nachbarzentren mit einigen Stadtgebilden entstehen, durch Wald und Feld genügend weit auseinandergehalten, und auf diese Art ein weitmaschiges Gefüge von Gartenstädten bilden, durch die modernen Verkehrsmittel trefflich miteinander verbunden. Die Fabriken, Wohnhäuser und Markthallen von dichtem Grün umstellt und dem Auge entzogen, sollen so gelegen sein, daß der Wind den Lärm, Staub und Rauch von den Wohnbezirken hinwegführt. Daß auch das einer ästhetischen Durchbildung fähig ist, bedarf kaum der Erwähnung.

Die englische Bewegung hat in Holland, und zwar in den Delfter Fabriken van Maarkens eine, wenn auch anders organisierte Verwirklichung gefunden, und in Belgien und Deutschland hat sie eine sehr emsige Agitation für die Kolonisation im Sinne von Gartenstädten, die sich auf industrieller Grundlage entwickeln wollen, hervorgerufen. Sie weist der Volkswohnungspolitik aller Industriestaaten den rechten Weg, der zu einem sehr wünschenswerten Ziel führt: gewerbliche und industrielle Dorf- und Stadtanlagen gesund und zweckmäßig zu bauen und auf die Höhe eines Kunstwerkes zu bringen. Nach einem Worte Oskar Wildes ist das eigentliche Ziel der Versuche der Aufbau der Gesellschaft auf einer Grundlage, die die Armut unmöglich macht. Diese Bewegung auf österreichischen Boden übertragen, finden wir auf den teils noch jungfräulichen Land- und Stadtbezirken im Nordosten Wiens ein ausgezeichnetes Operationsgebiet, auf dem sich eine solche Anlage durchführen ließe, die, wenn sie im obigen Sinne künstlerisch behandelt wird, gar nicht anders als gesund und zweckmäßig sein wird und einen Zuwachs an Schönheit und Reichtum für das Land bedeuten soll.


Reiseskizze aus Böhmisch-Krumau von Architekt F. Cuc.

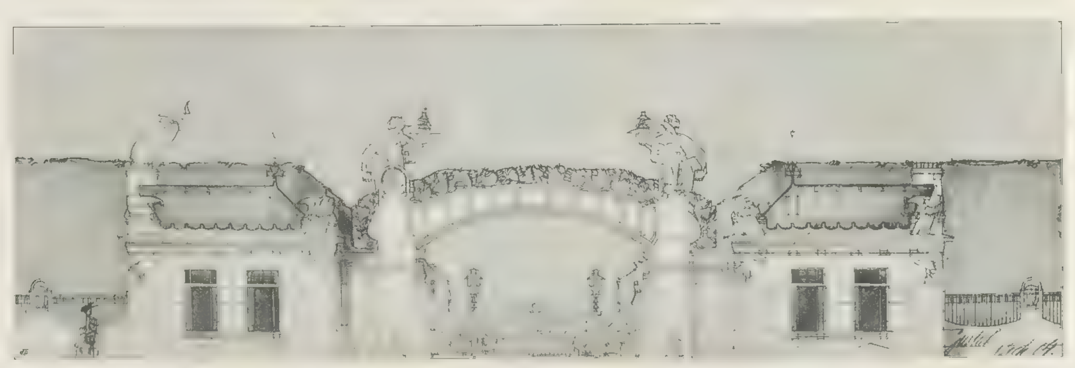
Aber dem steht manches entgegen. Vor allem die städtische Wirtschaftspolitik selbst. Das würde uns sogar jeder Greisler u. sonstige Gemeindepolitiker erklären, daß die Sache gar nicht durchführbar ist wegen der Bodenspekulationen und der enormen Grundverteuerungen, die jede Cottagebildung für die arbeitende Bevölkerung unmöglich macht. Nun, wenn die Verhältnisse schon so beschaffen sind, ist dann nicht um so vermehrte Ursache, hier den Spaten einzusetzen? Die dringendste Aufgabe, ohne die es einen ernsten Fortschritt zu diesem nicht gibt, ist die Eindämmung des Spekulationsunwesens durch weitgehendes Enteignungsrecht, Einführung des Verkaufsrechtes der Gemeinde bei Zwangsverkäufen, als ein Mittel, das Gemeindegut auf billige Weise soviel als möglich zu vergrößern und gerecht zu verteilen, ein Idealgedanke des amerikanischen Agrariers Henry George, um zu jenen einfachen gesünderen Besitzverhältnissen zu gelangen, die schon bei den germanischen Vorfahren und im Mittelalter als Lehensweseen die wirtschaftliche und besitzrechtliche Grundlage bildeten, die in moderner Form im sogenannten Erbbaurecht wiederkehrt.

Das Erbbaurecht ermöglicht z. B. in einer Riesenstadt wie London das Festhalten an dem Ein- oder Zweifamilienhaus, obzwar die dortigen Grundpreise bedeutend höhere sind als in den kontinentalen Städten. Grund und Bau, um und in London wenigen Lords gehörend, wird nicht verkauft, sondern auf eine gewisse Zeit, und zwar auf 99 Jahre, in Pacht gegeben, sei es für den Ackerbau oder für den Wohnhausbau. Nach Ablauf der Pachtzeit fallen die Bauten ohne Entschädigung dem Grundherrn anheim. Die Wohnbauten müssen amortisiert werden, aber die Quote ist sehr gering. Die Erlangung des berühmten eigenen Heims für jede Familie, gesundes und billiges Wohnen, städtische Neubildungen nach künstlerischen Gesetzen im Anschluß an die natürlich örtlich bedingten Verhältnisse, wie an den vorgeführten englischen Beispielen ersichtlich, hängen von der legislativen Durchführung der volkstümlichen Besitzform ab, die in dem Erbbaurecht vorliegt. Die ganze Gartenstadtbewegung fußt auf dieser Besitzform, sei es, daß mit Hilfe entsprechenden Enteignungsrechtes oder Verkaufsrechtes Grund und Boden wieder Gemeindeland und von der Gemeinde selbst in einer Weise in Erbpacht gegeben wird, die die Notwendigkeiten aller Bevölkerungsschichten in freiester und humanster Weise bedenkt, sei es, daß die Reform auf derselben Grundlage von gemeinnützigen Gesellschaften durchgeführt wird oder dem sozialen Denken unter Munifizenz einzelner Großindustriellen oder der Selbsthilfe der Arbeiterorganisation entspringt. Aller dieser Urheberformen haben wir in diesen Ausführungen gedacht. Sie finden sich als Gemeindeland in der Bournville-Kolonie, als ein Ergebnis privater Initiativen in Port Sunlight ebenso wie ursprünglich in Bournville, als Angelegenheit gemeinnütziger Gesellschaften in der von der Ebenezer Howard gegründeten Garden-City-Company und in der Deutschen Gartenstadtgesellschaft und als Arbeiterorganisation in der Delfter Kolonie Agneta Park.


Reiseskizze (Rotunde) aus Neuhaus in Böhmen von Architekt F. Cuc.

Es entsteht nun die Frage, was haben wir im Interesse dieser Kulturaufgaben, die im Nordosten Wiens aus dem Boden wachsen, von unserer kommunalen Politik zu erwarten? Ist sie für eine solche großzügige Reorganisationsarbeit reif? Wir müssen uns vor Augen halten, daß vor kurzem in kommunalen Kreisen eine sogenannte „Zuwachssteuer“ verhandelt wurde, die von dem ungerechtfertigten Mehrgewinn des Haus- und Bodenspekulantentums erhoben werden soll. In dieser Zuwachssteuer liegt eine stillschweigende Anerkennung und Beglaubigung des verderblichen Grundspekulantenunwesens, mit dem der Fiskus durch diese Zuwachssteuer gewissermaßen gemeinsame Sache macht. Diese Zuwachssteuer wirkt wieder verteuernd auf den Grund zurück, und wer trägt diese Kosten? Der künftige Mieter, das Volk also.

Der vernünftigen Bodenreform muß also noch eine andere Reform vorangehen. Die sozialstadtbauliche Fürsorge muß nämlich verlangen, daß die nicht gerechtfertigten Bevorzugungen der Haus- und Grundbesitzer in der Gemeindevertretung wegen ihrer zumeist persönlichen Interessen aufhören sollen. Es handelt sich für uns zunächst darum, den Weg zu zeigen, den die Entwicklung gehen wird. Es wird dahin kommen müssen, daß die wahren Träger der modernen Kultur, die einen großen Sinn und ein warmes Herz für unsere sozialen und kulturellen Interessen haben, also hervorragende Architekten, Künstler und Ingenieure, Sozialpolitiker, verwaltungserfahrene Juristen, die Aufgabe der Gemeindeverwaltung übernehmen, um die große Stadt- und Landbebauungsfrage in einer für das Wohl der Allgemeinheit und für die Schönheit des Landes zuträglichen Weise durchzuführen. Es kommt der ganzen Menschheit zugute, wenn der drohenden Degeneration weiter Volksschichten in wirksamer Weise Einhalt geboten wird.


Entwurf zu einem Ausstellungsportale. Vom Architekten Georg Justich.

Entwurf für den Neubau des Rathauses zu Prag.

(Prämiiert mit 4000 K.)

Vom Architekten Antonin Engel.

Der letzte Konkurs für den Umbau des Prager Rathauses ist bereits der zweite im Laufe der letzten vier Jahre. Er wurde am 3. Mai 1904 ausgeschrieben und die Fertigstellung der Pläne spätestens auf den 31. März d. J. festgesetzt.

Man hatte keine Preise, sondern bloß einen Betrag von 24.000 *K* bestimmt, welchen die Jury selbst an drei Bewerber zu verteilen hatte unter der Bedingung, daß die betreffenden Projekte „künstlerischen Wert haben und fähig sind, einen Grund zur wirklichen Ausführung zu geben“ (Bedingungen § 11). Außerdem konnten noch Belohnungen verteilt werden.

Die Hauptbedingungen der letzten Konkurrenz waren folgende:

Vom alten Rathause soll nur der Turm mit zwei nächstliegenden gotischen Häusern der Südseite, die durch zwei hübsche Säle, durch einen gotischen und einen aus der Renaissancezeit, hervorragen, erhalten werden, die alten Fassaden sollen unverändert bleiben; das übrige wird demoliert, aber der Vorsprung, den ein Gäßchen gegen den Kleinen Ring bildet, soll wenigstens im Grundriß und beiläufig auch die kreisförmige Linie des Kleinen Ringes beibehalten werden. Zur Erleichterung der Kommunikation soll ein Laubengang und an dessen Ende gegen Norden ein Übergang über die Straße in den zweiten Rathausblock, für den auch eine gleichzeitige, aber ganz selbständige Konkurrenz ausgeschrieben wurde, errichtet werden.

Die Linie der abgeschnittenen Ecke zwischen der Hauptfront und der gegen die Niklaskirche sollte wegen der Aussicht auf diese Kirche und auf den Hradschin nicht überschritten werden und aus demselben Grunde war kein dominierendes Objekt an dieser Stelle gestattet.

Das zukünftige Rathaus soll ein dreistöckiges Gebäude sein. Das Hauptgesims in der Maximalhöhe von etwa 22 *m* über dem Pflaster des Platzes und die Front auf dem Kleinen Ring sollte nur so hoch sein, daß der bisherige Raum dieses Platzes nicht leide.

Im Inneren wurde ein großer architektonischer Hof verlangt. Der Stil des ganzen Gebäudes sollte monumental und einheitlich werden.

Die erforderlichen Haupträume waren:

Der große Festsaal (nur 320 *m* !!), der große Sitzungssaal 360 m^2, der Salon des Bürgermeisters zirka 70 m^2, sein Arbeitszimmer und Warteraum, dann zwei Zimmer für die Vizebürgermeister, mit gemeinschaftlichem Warteraum, und die übrigen Präsidialräume für den Sekretär, Offizialen usw., dann zwei große Säle für die Kommissionen à 100 m^2 und zwei kleinere à 60 m^2. Alle diese Räume sollten im zweiten Stock liegen.

Ein sehr wichtiges Erfordernis war, daß die Hauptperspektive vom Standpunkte B, der bestimmt war, gezeichnet werden mußte (siehe die Situation).



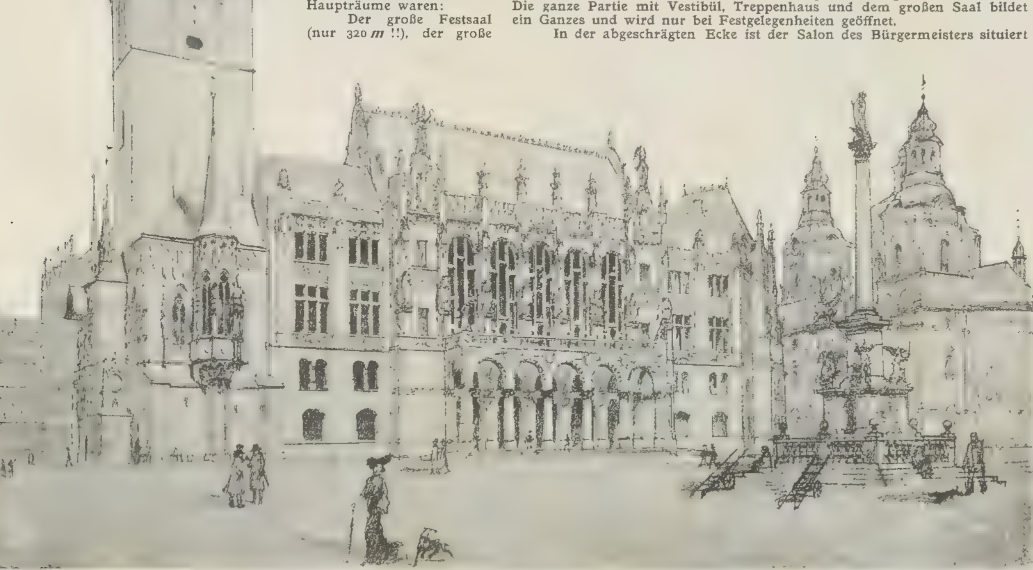
Situation des Neubaues des Rathauses zu Prag.

Die Entscheidung der Jury wurde den 31. Mai 1905 publiziert. Die Jury hatte kein Projekt, das den Bedingungen des § 11 vollständig entspreche, anerkannt. Aus dem Grunde wurden nur drei sogenannte „Belohnungen“ (!) per 4000 *K* den betreffenden Arbeiten zuerkannt; weitere Belohnungen per 2100 *K* erhielten fünf andere Projekte, drei Arbeiten wurden ausgeschieden.

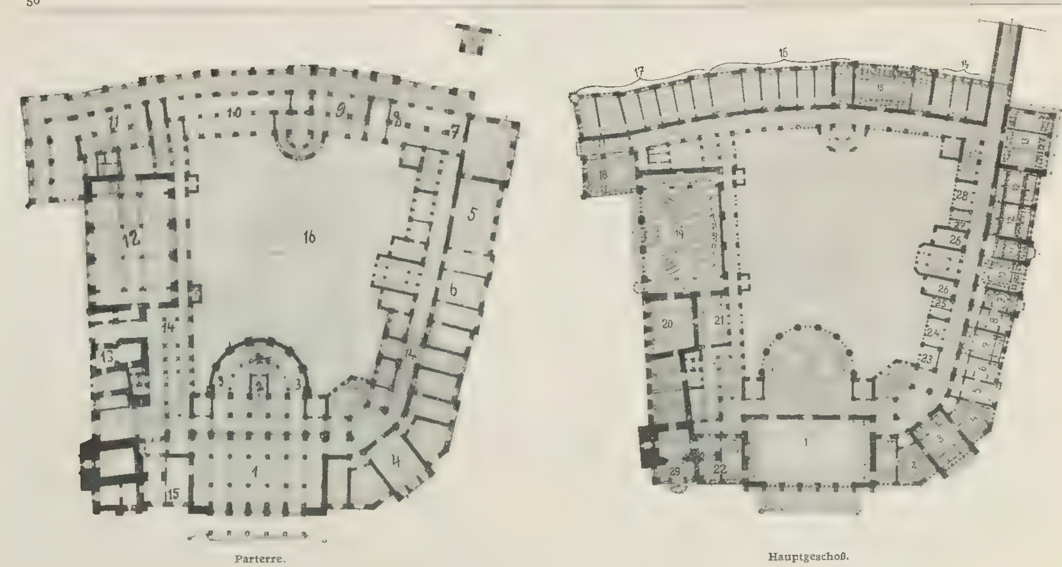
Es sei mir jetzt erlaubt, eine kurze Beschreibung meines Projektes anzuführen:

Der Festsaal, als Hauptraum, ist gegen den Großen Ring gelegen, darunter ist ein großes Vestibül, zwei Stock hoch, dann folgt ein kleineres Vestibül und das große Treppenhaus mit Garderoben unter den Stiegen. Von der Treppe gelangt man auf ein geräumiges Podest, quasi einen Vorsaal. Die ganze Partie mit Vestibül, Treppenhaus und dem großen Saal bildet ein Ganzes und wird nur bei Festgelegenheiten geöffnet.

In der abgeschrägten Ecke ist der Salon des Bürgermeisters situiert



Entwurf für den Neubau des Rathauses zu Prag. Vom Architekten Antonin Engel.



Parterre. Hauptgeschoß.

Grundrisse für den Neubau des Rathauses zu Prag.

1 Vestibül. — 2 Treppenhaus. — 3 Garderoben. — 4 Konskriptionsbureaux. — 5 Städtisches Archiv. — 6 Studiensaal. — 7 Depot. — 8 Feuerwehrstation. — 9 Vestibül und Durchfahrt. 10 Einreichungsprotokoll. — 11 Restauration. — 12 Expedit. — 13 Portier. — 14 Durchfahrt. — 15 Portier. 16 Springbrunnen.

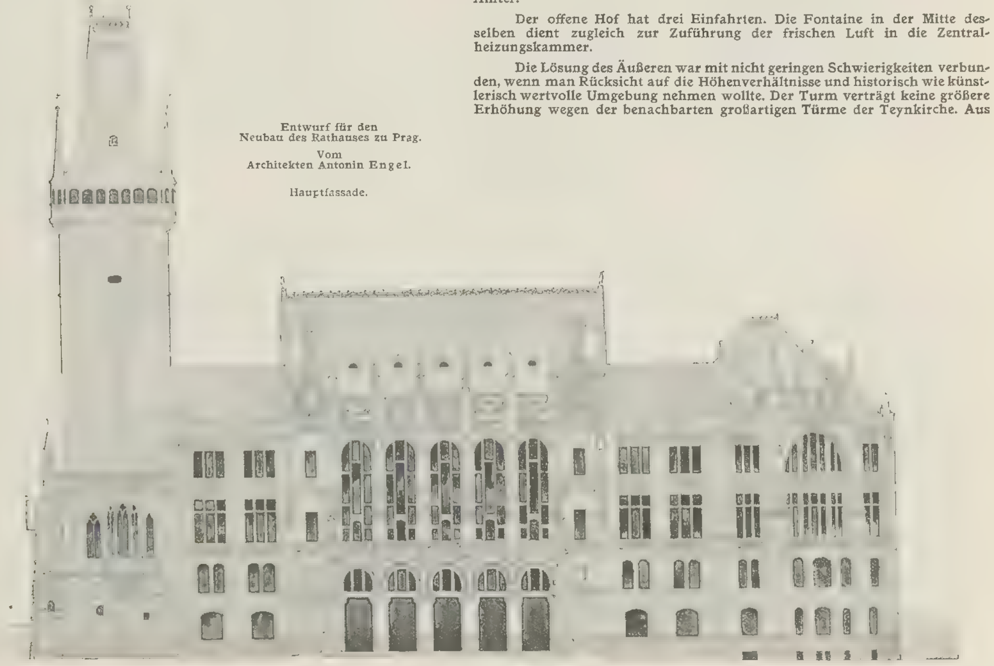
1 Festsaal. — 2 Warteraum. — 3 Salon des Bürgermeisters. — 4 Arbeitszimmer des Bürgermeisters. — 5 Sekretär. — 6 Offizial. — 7 Warteraum. — 8 Offizial. — 9 I. Vizebürgermeister. — 10 Warteraum. — 11 II. Vizebürgermeister. — 12 Zwei Kommissionssäle. — 13 I. Großer Kommissionssaal. — 14 Personalienreferat. — 15 II. Großer Kommissionssaal. — 16 Ökonomiereferat I B. — 17 Ökonomiereferat I A. — 18 Büfett. — 19 Großer Sitzungssaal. — 20 Stadtrat. — 21 Vorsaal. — 22 Büfett. — 23 Diener. — 24 Garderobe. 25 Telephon. — 26 Schreiber. — 27 Depot. — 28 Garderobe. — 29 Kapelle.

mit einem Arbeitszimmer desselben und einem Warteraum, dann folgt das Präsidium. Hier ist das System von drei Trakten absichtlich benutzt, um eine geschlossene und intime Disposition zu bekommen. Die Räume gegen den Hof sind für Diener, Schreiber, Garderoben, Telephon etc. benutzt. Unmittelbar an das Präsidium schließen sich die zwei kleinen und ein großer Saal für die Kommissionen an. Der zweite große Saal ist absichtlich auf der Westseite situiert, als ein Prospekt der Straße, und besonders für die Ausstellung von Plänen geeignet.

Der Sitzungssaal ist auf der Südseite an der Stelle des alten jetzigen gestellt, hat seine eigene Treppe gegen das alte gotische Portal, einen Vorsaal mit Garderobe, Büfett und einen kleinen Restaurationsraum und ist mit der alten, gotischen Ratstube verbunden; die übrigen Räume sind lauter Ämter.

Der offene Hof hat drei Einfahrten. Die Fontaine in der Mitte desselben dient zugleich zur Zuführung der frischen Luft in die Zentralheizungskammer.

Die Lösung des Äußeren war mit nicht geringen Schwierigkeiten verbunden, wenn man Rücksicht auf die Höhenverhältnisse und historisch wie künstlerisch wertvolle Umgebung nehmen wollte. Der Turm verträgt keine größere Erhöhung wegen der benachbarten großartigen Türme der Teynkirche. Aus

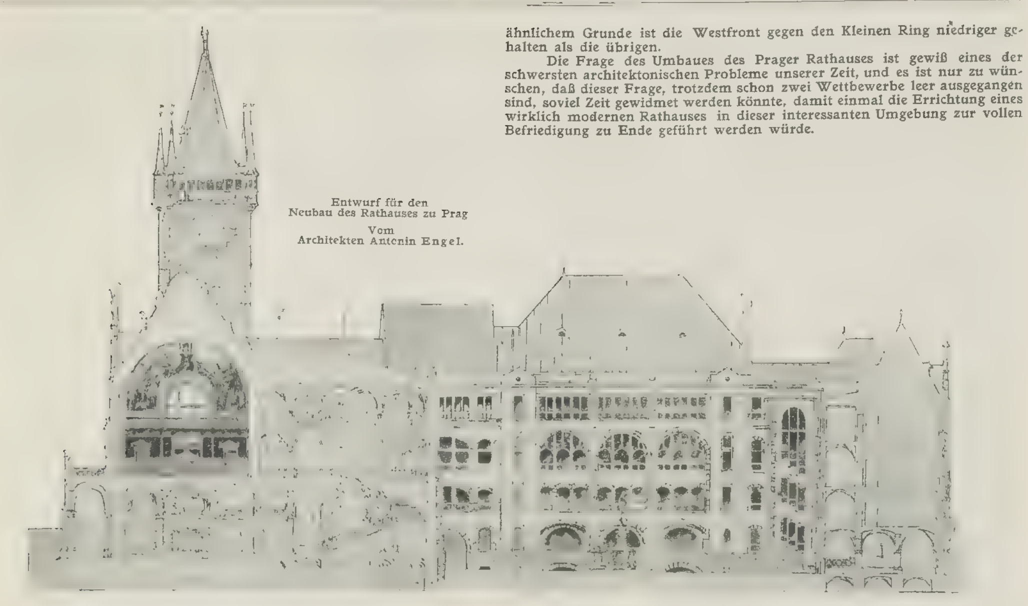


Entwurf für den Neubau des Rathauses zu Prag. Vom Architekten Antonin Engel.

Hauptfassade.

ähnlichem Grunde ist die Westfront gegen den Kleinen Ring niedriger gehalten als die übrigen.

Die Frage des Umbaues des Prager Rathauses ist gewiß eines der schwersten architektonischen Probleme unserer Zeit, und es ist nur zu wünschen, daß dieser Frage, trotzdem schon zwei Wettbewerbe leer ausgegangen sind, soviel Zeit gewidmet werden könnte, damit einmal die Errichtung eines wirklich modernen Rathauses in dieser interessanten Umgebung zur vollen Befriedigung zu Ende geführt werden würde.



Entwurf für den Neubau des Rathauses zu Prag
Vom Architekten Antonin Engel.

Konkurrenz um die Siechenhausanlage in Maffersdorf. (Tafel 115 -116.)

Vom Architekten Emil Pirchan.

Eine gewisse Traulichkeit und einladend-freundliche Wohnlichkeit, daher die Vermeidung aller Dispositionen, die den trostlosen Charakter, der gewöhnlich ähnlichen Anlagen anhaftet, hervorrufen, wurde bei diesem Projekte für ein Siechenhaus in erster Linie erstrebt.

Rings umgeben von dem Blumen- und Gemüsegarten, ist auf fallendem Terrain das Gebäude sitúiert, das laut Programmforderung einen Zubau für doppelte Belagzahl sowie eine Verbindung mit dem nachbarlichen Armenhaus ermöglichen soll. Der Mittelbau mit den Administrationsräumen und der Verwalterwohnung trennt die Geschlechter. Im rückwärtigen Teile liegt die Kapelle, deren Galerie vom Parterre zugänglich ist. Der Blick vom Entree in den Betsaal dürfte — besonders an dieser Stelle — die Nüchternheit dieses Ortes durch weihevolle Stimmung verdrängen .... liegt doch im Anblick der Kapelle oft viel Trost für die Siechen ....

Knapp an den Stiegenhäusern sind auch die Kranken- und Isolierzimmer gelegen, um hierdurch den raschen, nicht infizierenden Transport Erkrankter leicht bewerkstelligen zu können. An den Mittelbau gliedern sich beiderseitig die Siechenzimmer mit den Nebenräumen und Gängen, welch letztere als Tagräume benutzt werden können.

Die Situierung der Küchen und Waschküchen sowie der isoliert gelegenen Leichenkammer schien im Souterrain (das mit seiner Sohle infolge der Niveaudifferenzen stellenweise nur 30 *cm* unter dem Terrain zu liegen kommt) am vorteilhaftesten.

Die Fassaden sollen laut Programm zu dem bestehenden Armenhaus im Einklang stehen und infolge der exponierten Lage des Objektes auf Fernwirkung berechnet sein.

Aus der einfachen Grundrißlösung ist auch eine ruhige Fassadenentwicklung organisch herausgewachsen.

Der hohe Giebel, der auf Grund innerer Erfordernisse entstanden ist und hierdurch motiviert erscheint, soll den Mittelbau betonen und die charakteristische Silhouette schaffen.

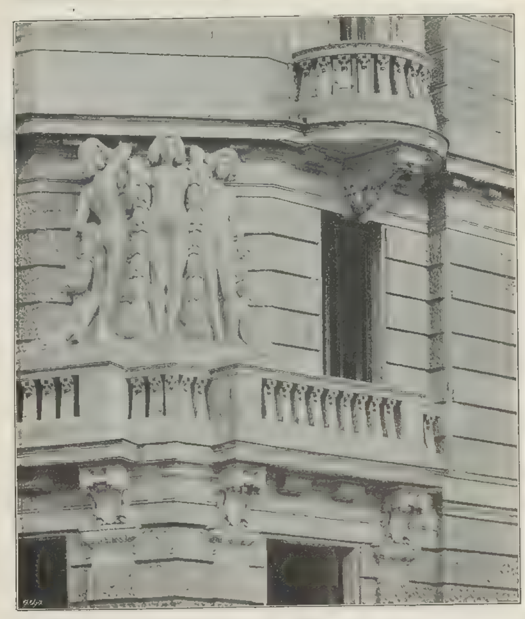
Durch überhängende Dächer, Blumenkasten vor den Fenstern, offene Altane, äußere Fensterläden, durch Teilung des Giebels etc. etc. wurde einer dem freundlichen Villenbaustile ähnelnden Wirkung mit Unterdrückung des Kasernartigen, Spitalsmäßigen zugestrebt.

Es soll eben ein Versorgungshaus für Alte - kein Spital für Sieche sein!

Entwurf fur den Neubau des Rathauses zu Prag
Vom Architekten Antonin Engel.

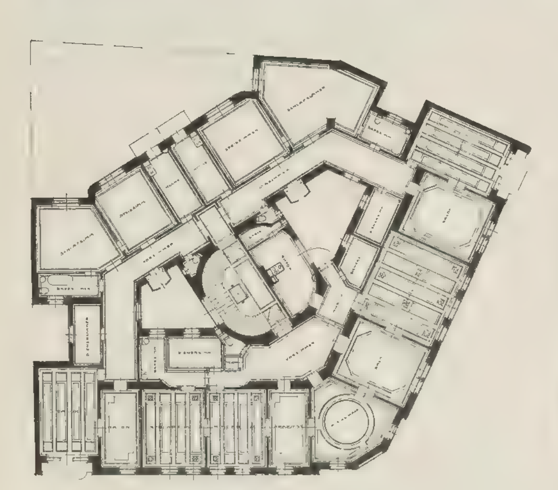
Südliche Fassade.







Detail des Hauses Karlsplatz, Wien IV. Vom Architekten Ludwig Müller. (Tafel 118.)





Grundrisse des Hauses Karlsplatz, Wien IV. Vom Architekten Ludwig Müller.

Villa des Herrn Prof. C. Mašek.

(Tafel 111—114.)

Möglichst ein der Familie gewidmetes Heim in sonniger Lage zu schaffen und dabei mit den aufzuwendenden Mitteln zu sparen, das waren die leitenden Grundsätze bei Ausführung dieses Baues.

Um den terrassenartig angelegten Garten direkt betreten zu können, ist das Parterre gehoben worden.

Die Fassade ist gegen die Gassenflucht im Winkel gestellt, um auch nach Verbauung aller Parzellen Aussicht zu erhalten.

Die stilistische Durchführung weist entschiedene Anklänge an die heimatliche bäuerliche Bauweise auf und vermeidet die trockene Utilität.

Haus in Wien, IV., Karlsplatz. (Tafel 118.)

Vom Architekten Ludwig Müller.

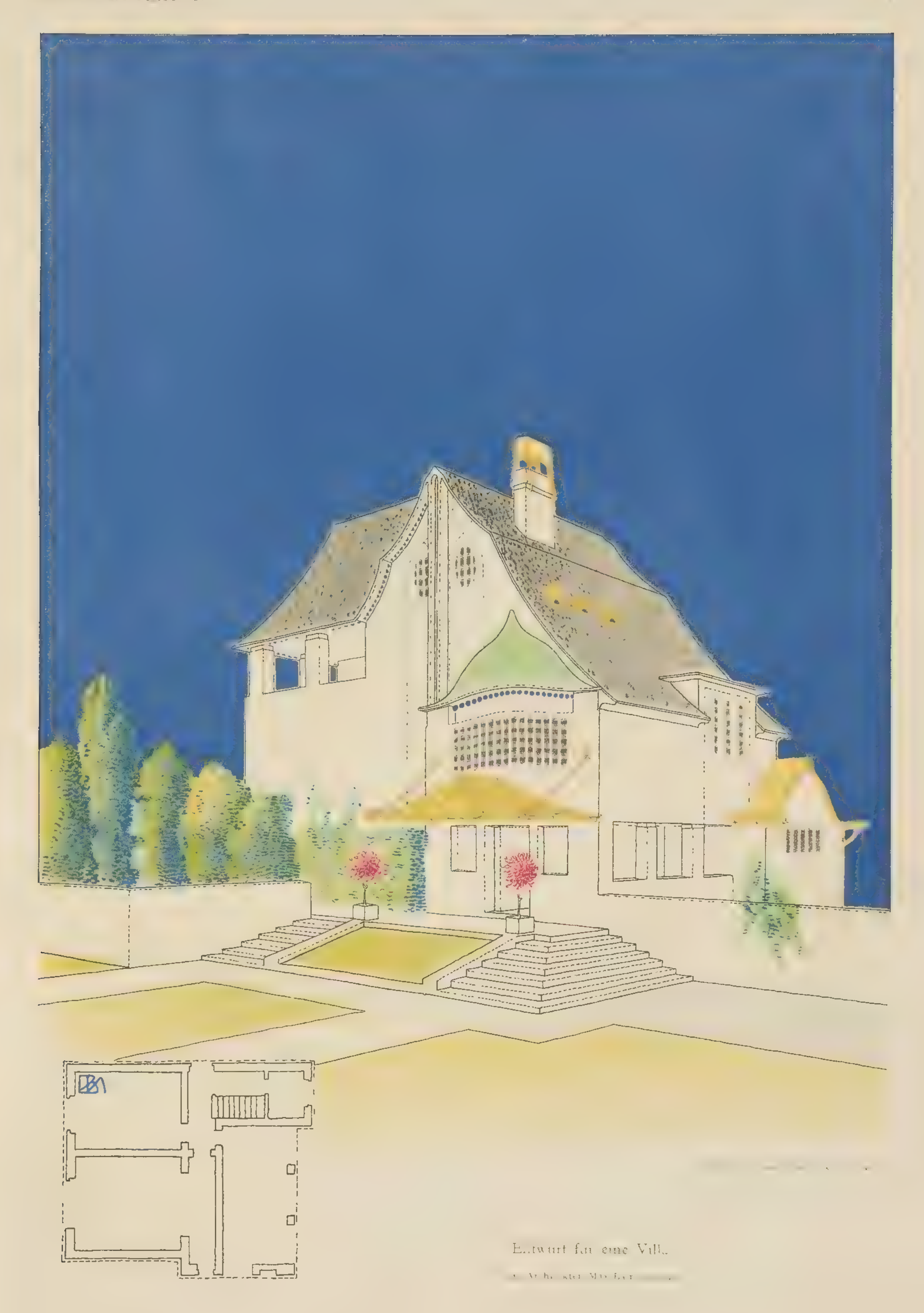
Der Grundriß mußte so gelöst werden, daß es möglich war, im Mezzanin und ersten Stock je eine Wohnung, im zweiten und dritten Stock je zwei oder drei Wohnungen ohne viel Adaptierungen herstellen zu können. Es war daher nicht möglich, auf eine zweite Stiege (Dienertreppe) Rücksicht zu nehmen.

Im Hause ist ein Aufzug mit Druckknopfsteuerung, eine Vacuum Cleaner-Anlage für sämtliche Räume, ebenso elektrische Licht- und Leucht- und Nutzgas- und Mikrophonanlage für sämtliche Räume untergebracht. — Telephon im Hause.

Die blauen Glasmosaikeinlagen der Fassade sind in Zement eingegossen, das Goldglasmosaik der großen Eckfüllung am Bau aufgetragen.

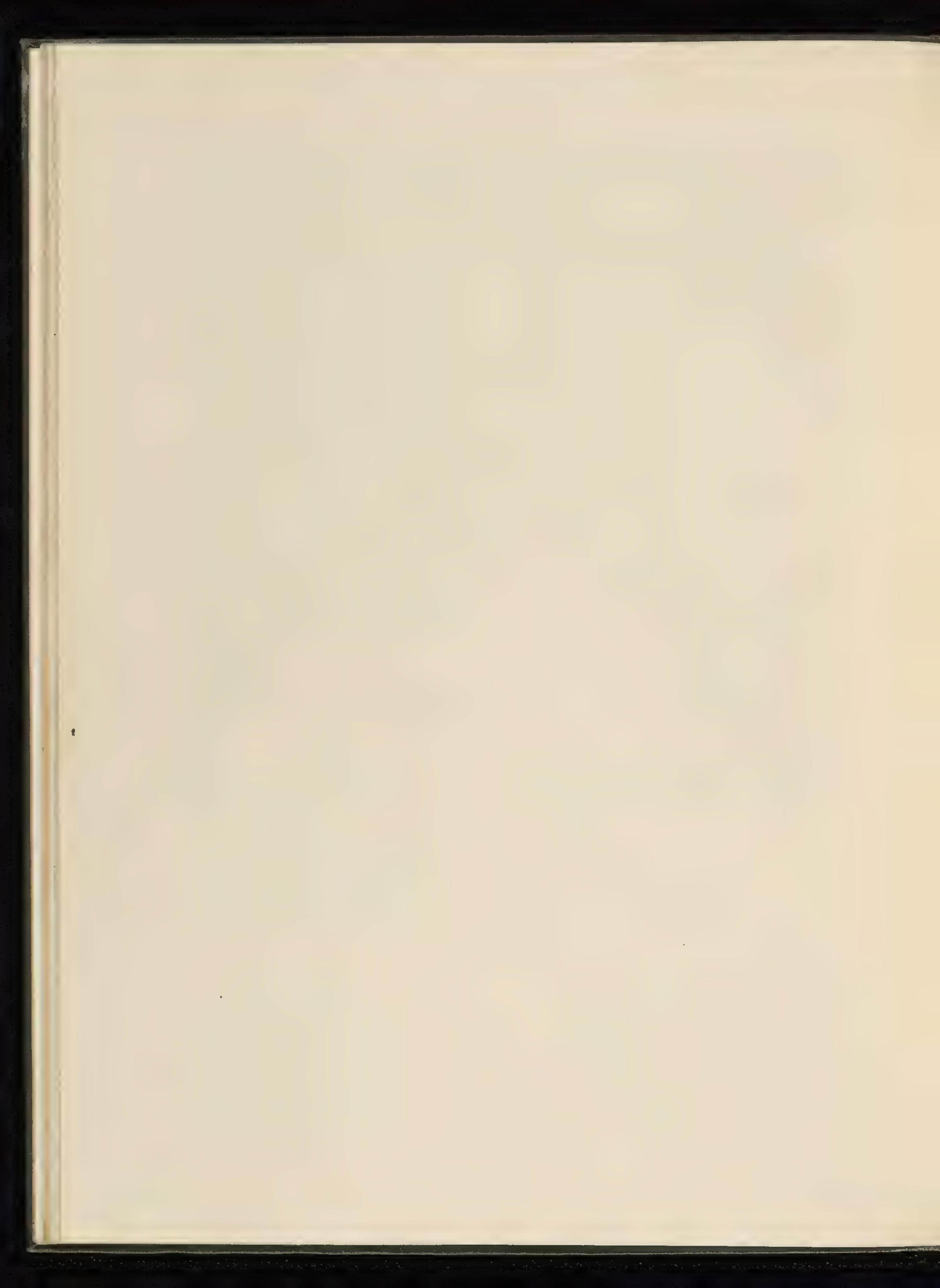
Der Bau wurde vom Baumeister Leopold Roth in Wien ausgeführt.

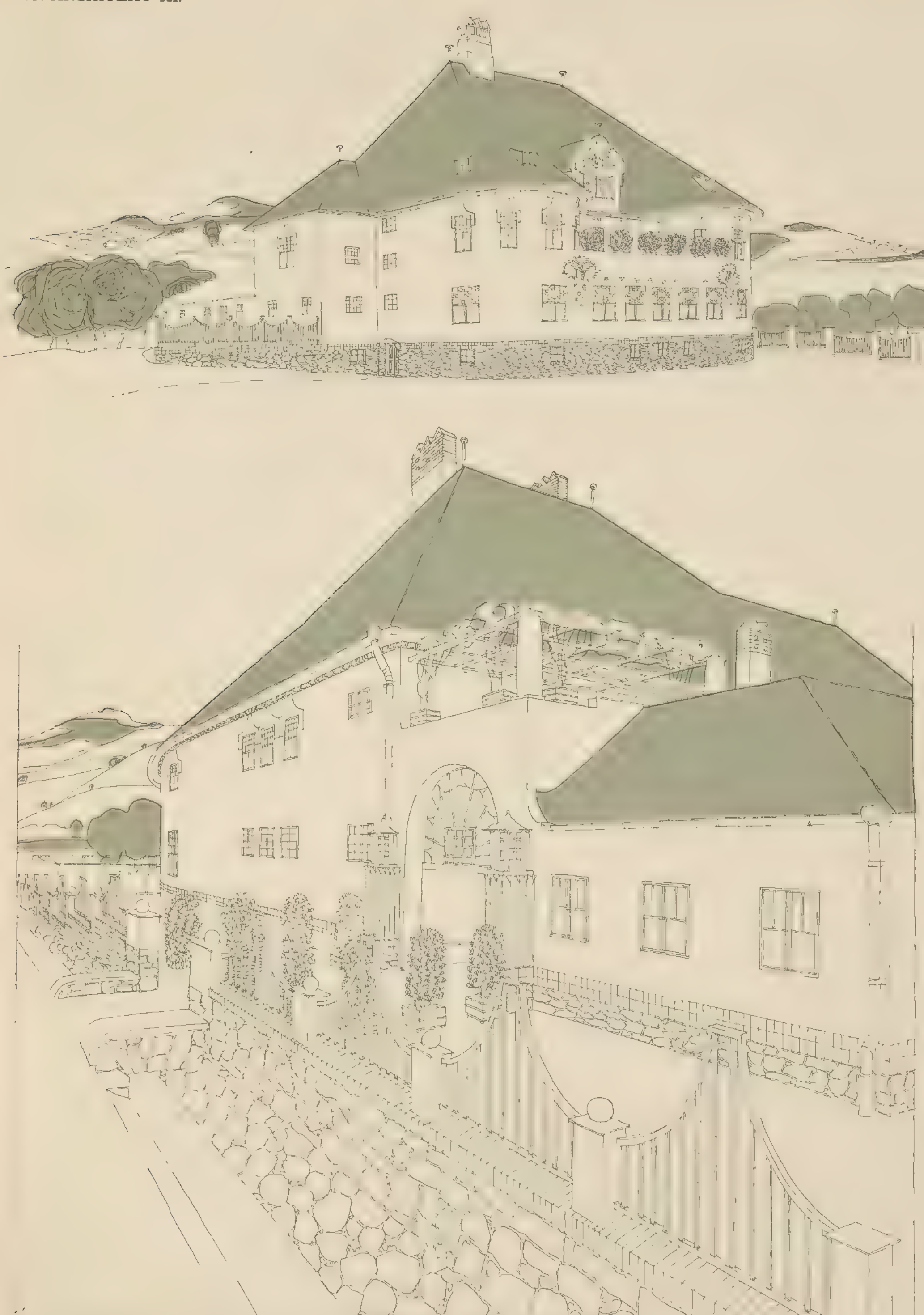
Die Eckgruppe aus Sandstein sowie die Figuren über dem Portal wurden vom Bildhauer Otmar Schimkowitz ausgeführt. Die Eckkuppel ist mit starkem Kupferblech eingedeckt.



Entwurf für eine Villa

v. Architekt Max [illegible]



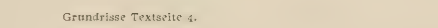


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus des Herrn Ritter v. Kralik in Winterberg.

Vom Architekten Leopold Bauer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



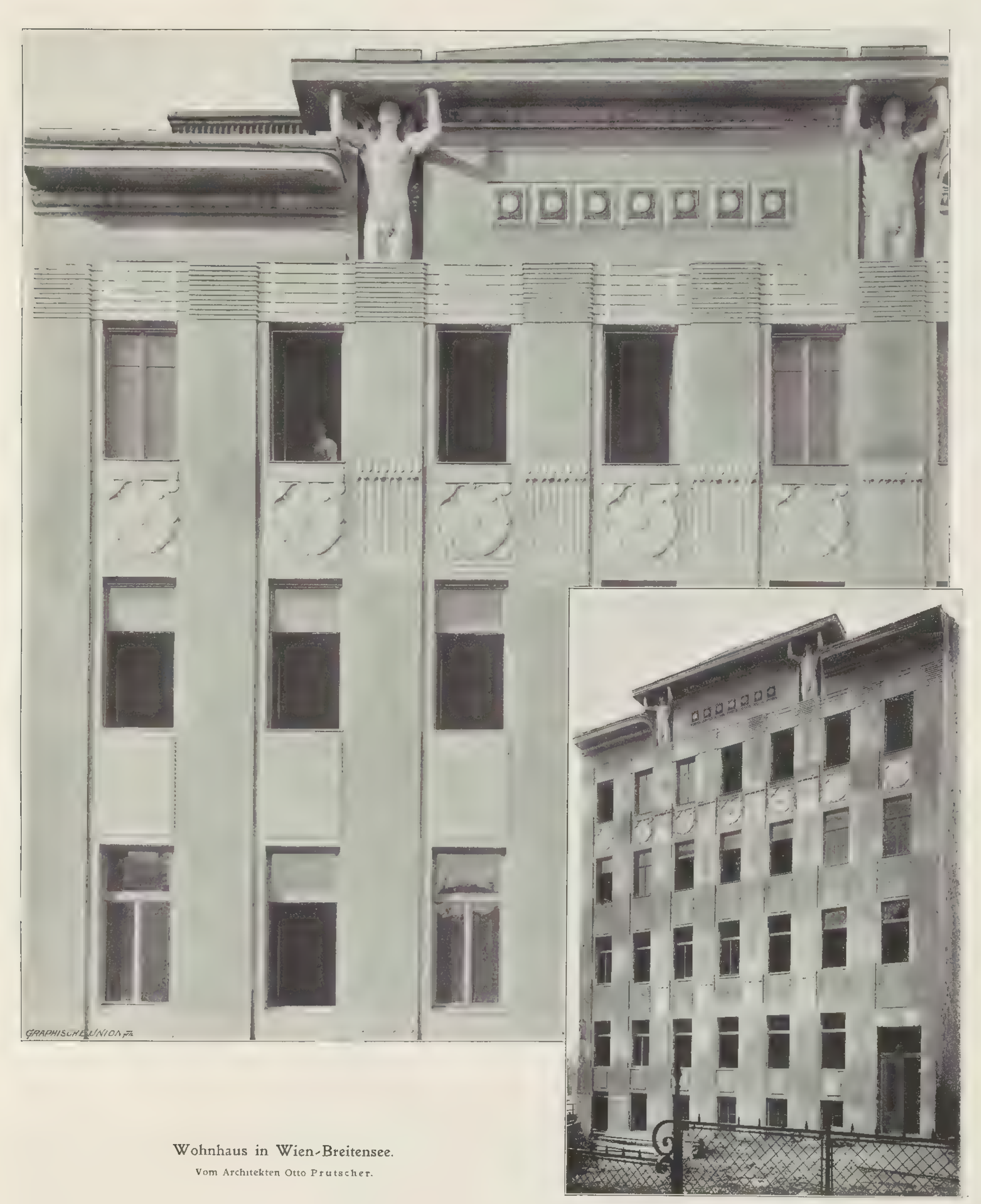
Grundrisse Textseite 4.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



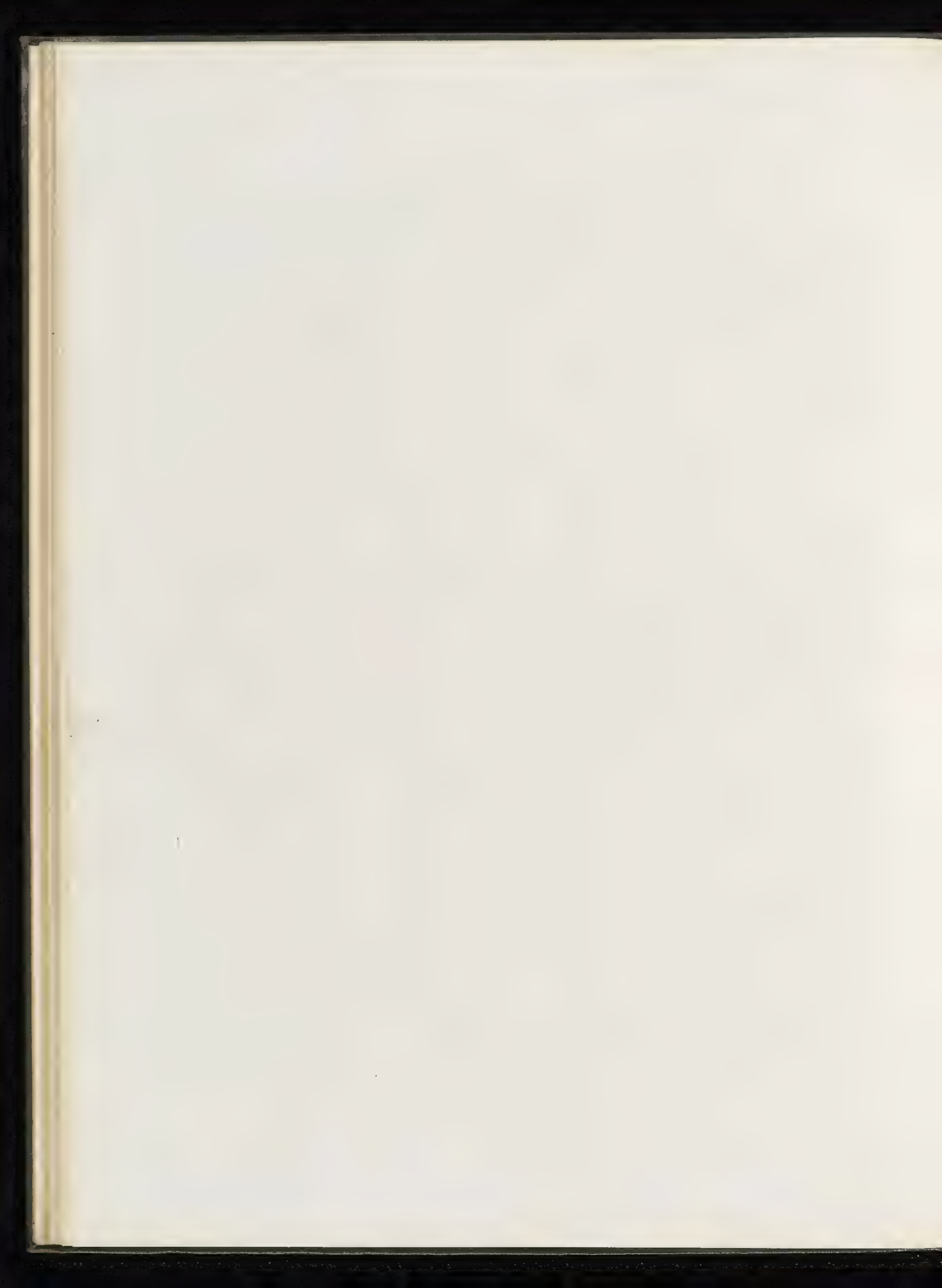
Vom Architekten Leopold Bauer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Wohnhaus in Wien-Breitensee.
Vom Architekten Otto Prutscher.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für den Umbau eines Wohnhauses in Brünn.

Vom Architekten Anton Blažek.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohn- und Geschäftshaus in Brünn.

Vom Architekten Anton Blažek und Baumeister Anton Müller.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohn- und Geschäftshaus in Brünn.

Vom Architekten Anton Blažek und Baumeister Anton Müller.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Türen im Wohn- und Geschäftshaus in Brünn.

Vom Architekten Anton Blažek und Baumeister Anton Müller



Studie zu einem Terrassen-Friedhof für Salo am Gardasee.

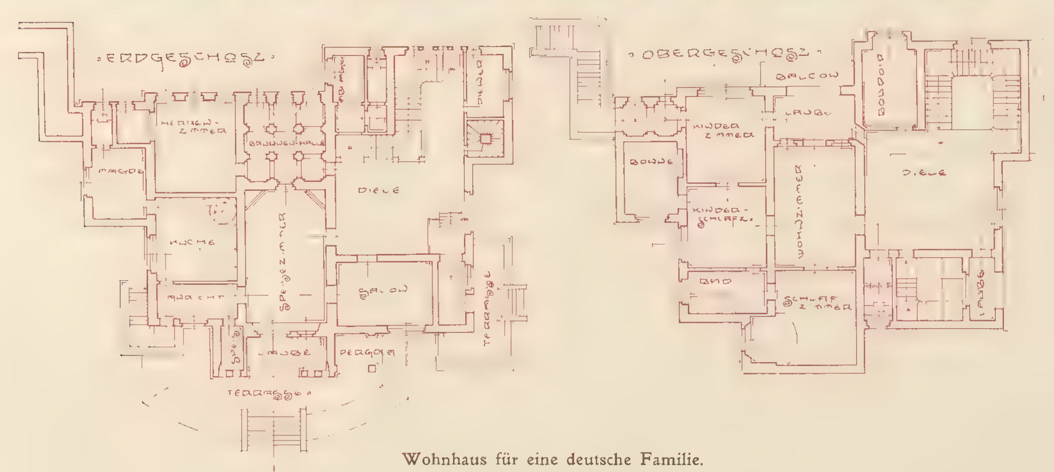
Vom Architekten Marcell Kammerer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien





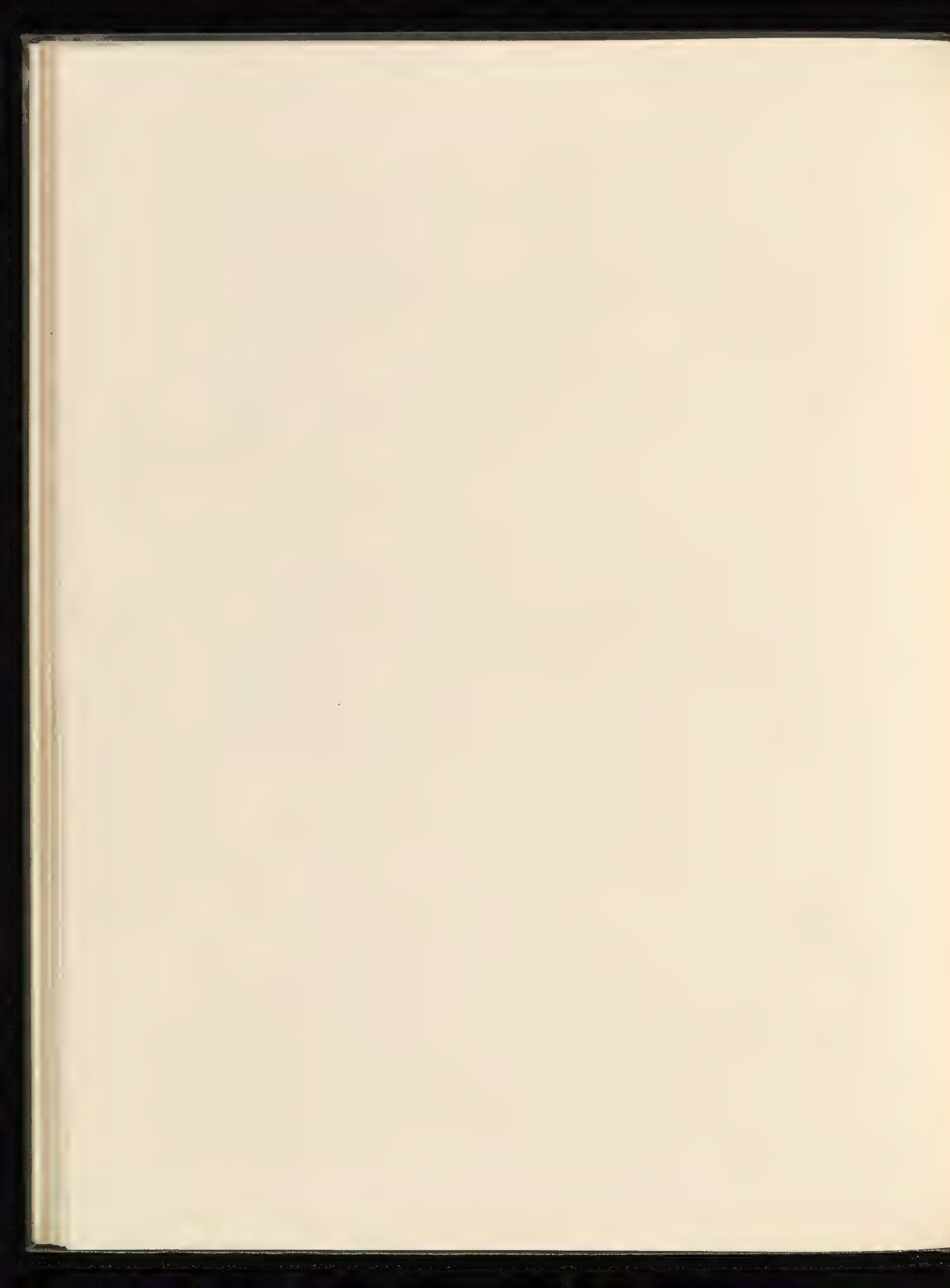




Wohnhaus für eine deutsche Familie.

Vom Architekten Camillo Discher.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



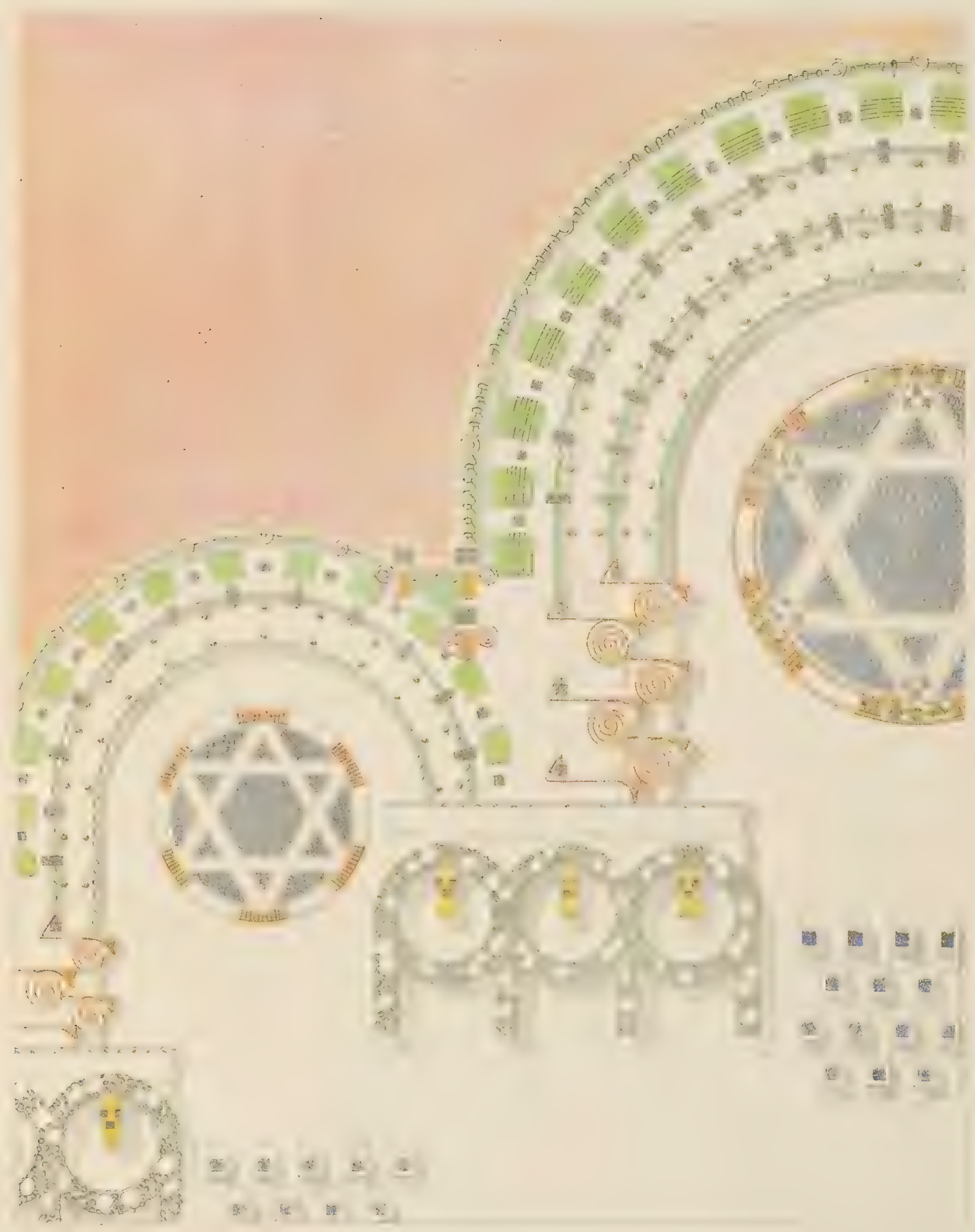


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wettbewerb für den israelitischen Tempel in Triest.

Von den Architekten E. Hoppe und O. Schönthal.

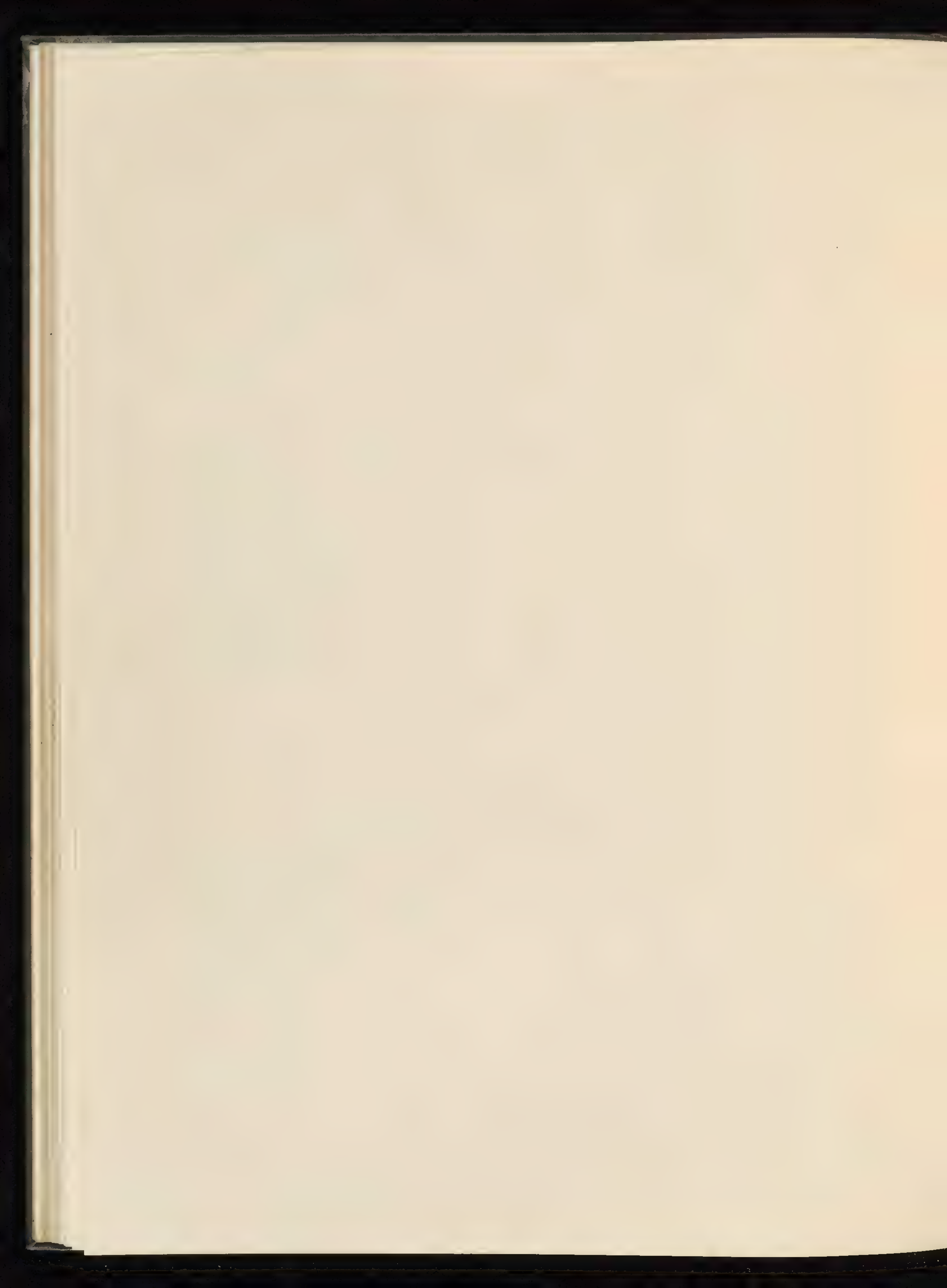


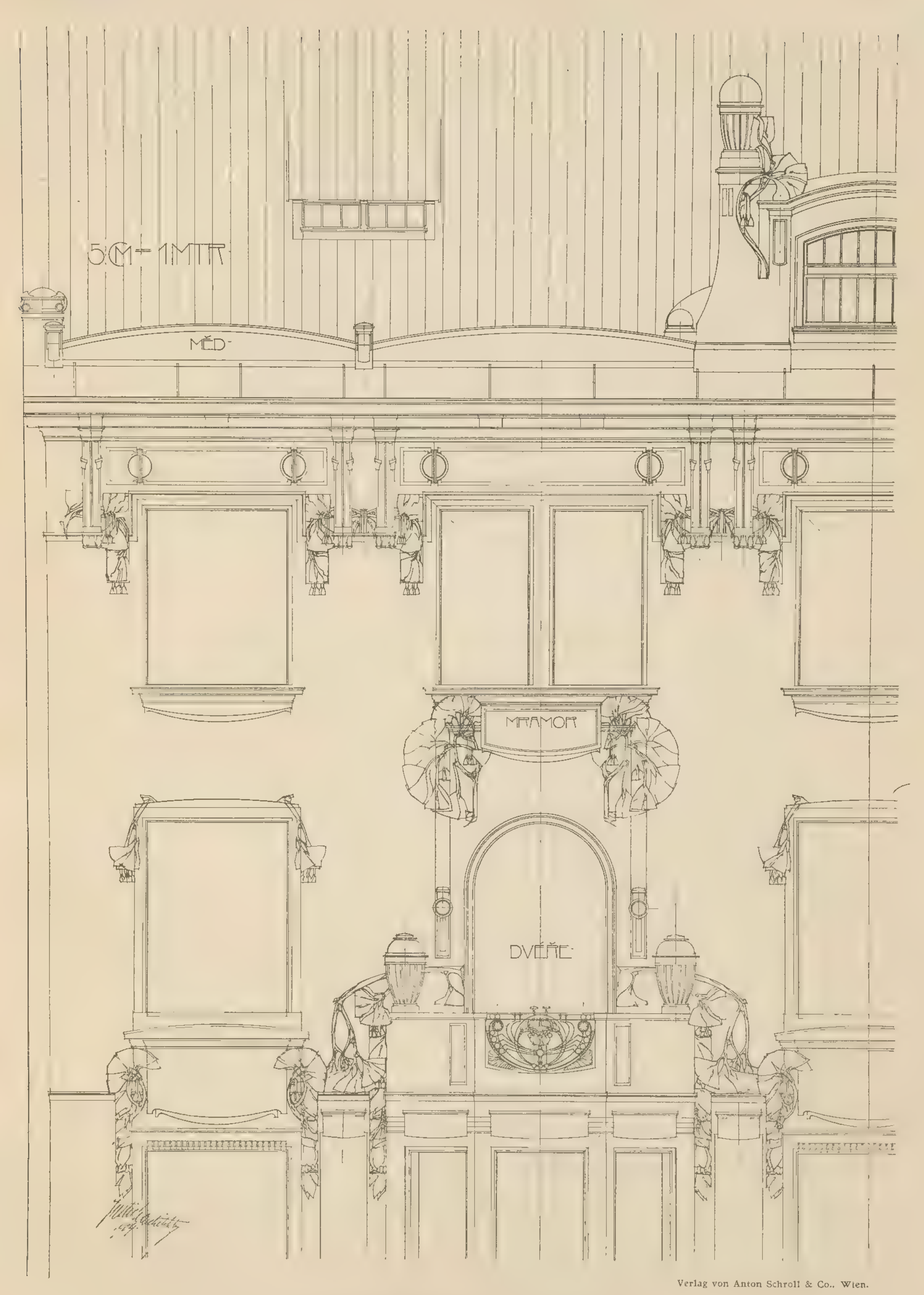


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wettbewerb für den israelitischen Tempel in Triest.

Von den Architekten E. Hoppe und O. Schönthal

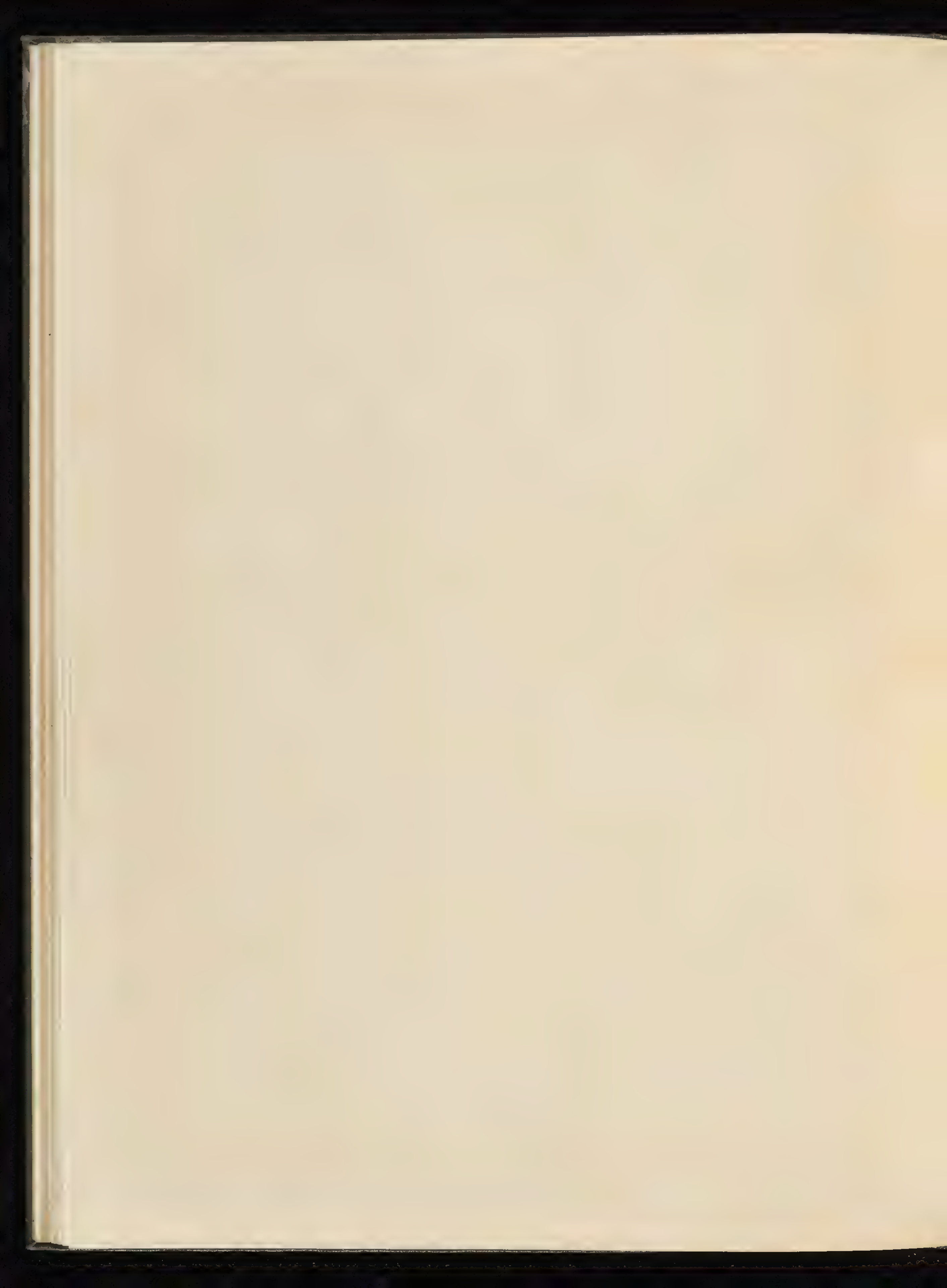




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Fassadendetail. Wohnhaus in Prag, Smichover-Kai.

Vom Architekten Georg Justich.







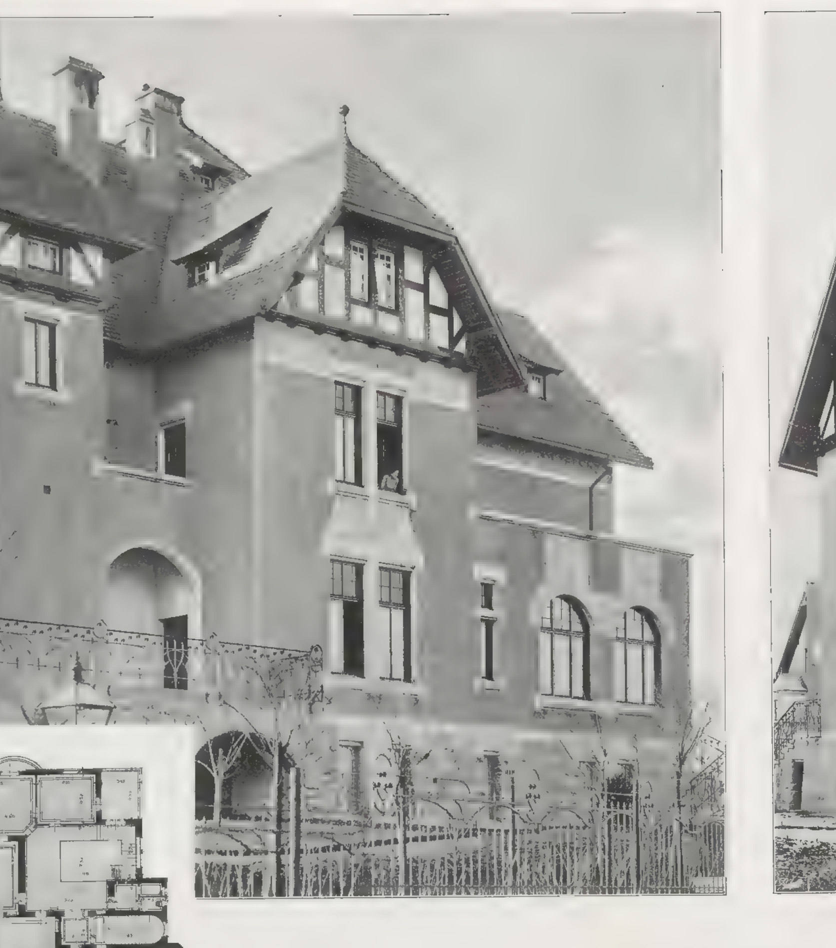
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Fassadendetail und Haustor, Wien, IV. Starhemberggasse 40.

Vom Architekten Dr. Max Fabiani, k. k. Professor.

(Siehe 1904, Tafel 108.)



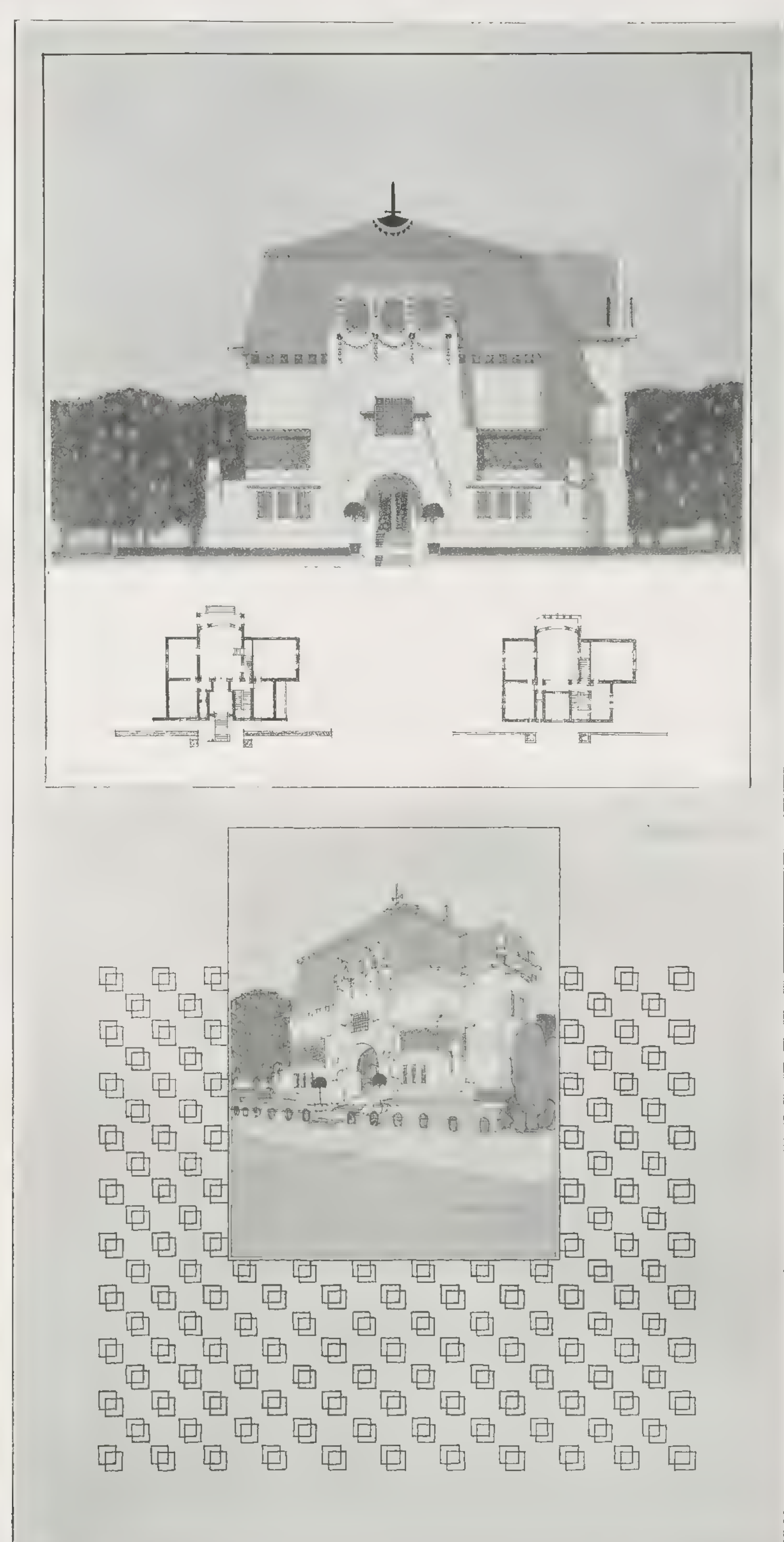


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Villa in Wien-Währing, Cottage.

Vom Ratsbaumeister Klimm.

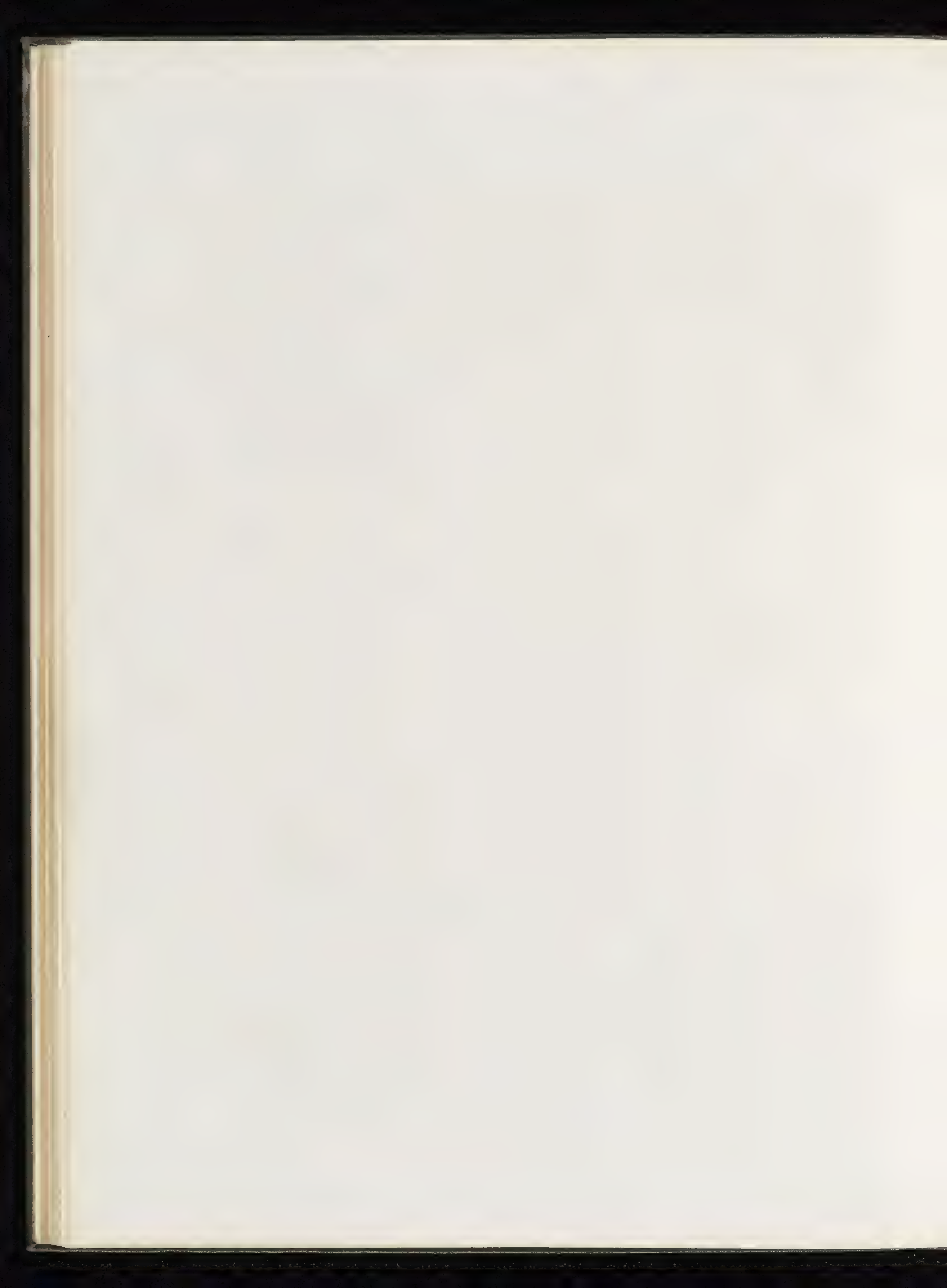


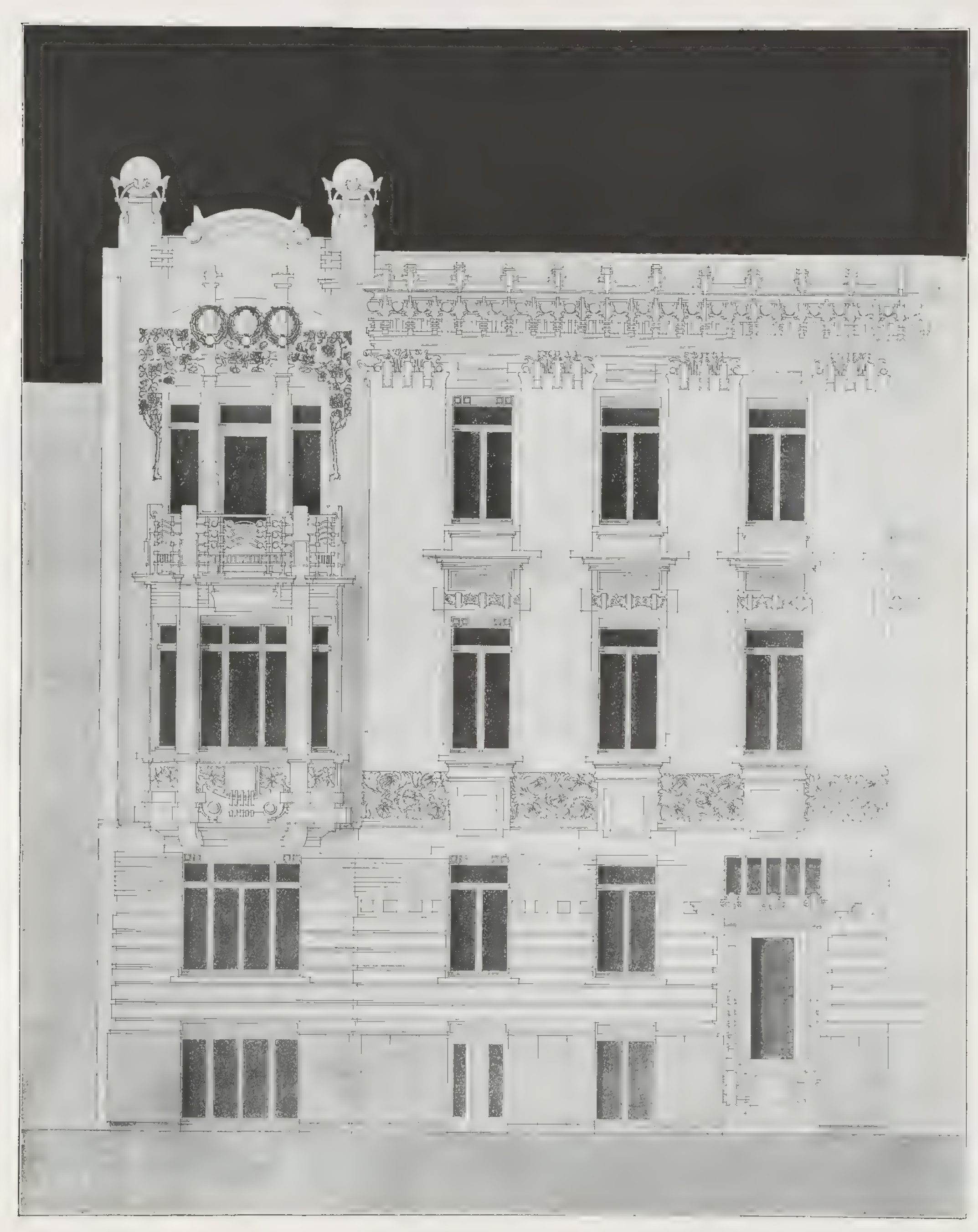


Entwurf für eine Villa.

Vom Architekten Otto Schönthal

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhausfassade für Wien.

Vom Architekten Josef Eigel.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Das k. k. Polizei-Gefangenhaus in Wien.

Erbaut von der k. k. Dikasterial-Gebäude-Direktion.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Das k. k. Polizei-Gefangenhaus in Wien.

Erbaut von der k. k. Dikasterial-Gebaude-Direktion.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Das k. k. Polizei-Gefangenhaus in Wien.

Erbaut von der k. k. Dikasterial-Gebäude-Direktion.

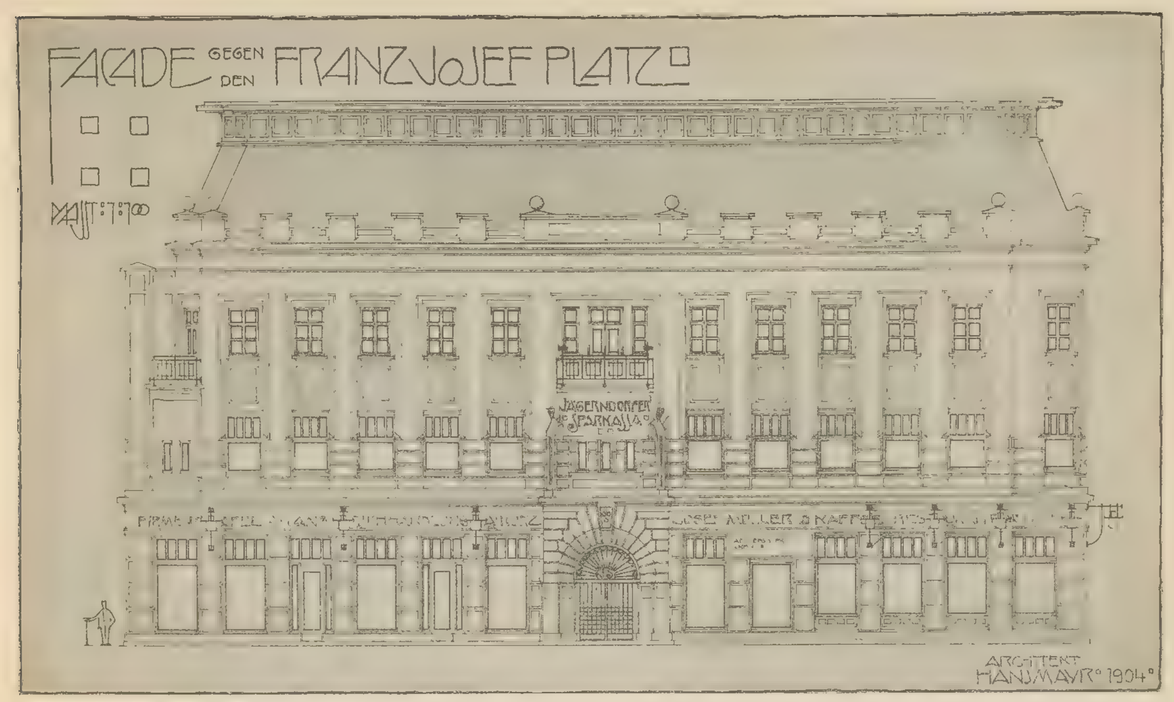


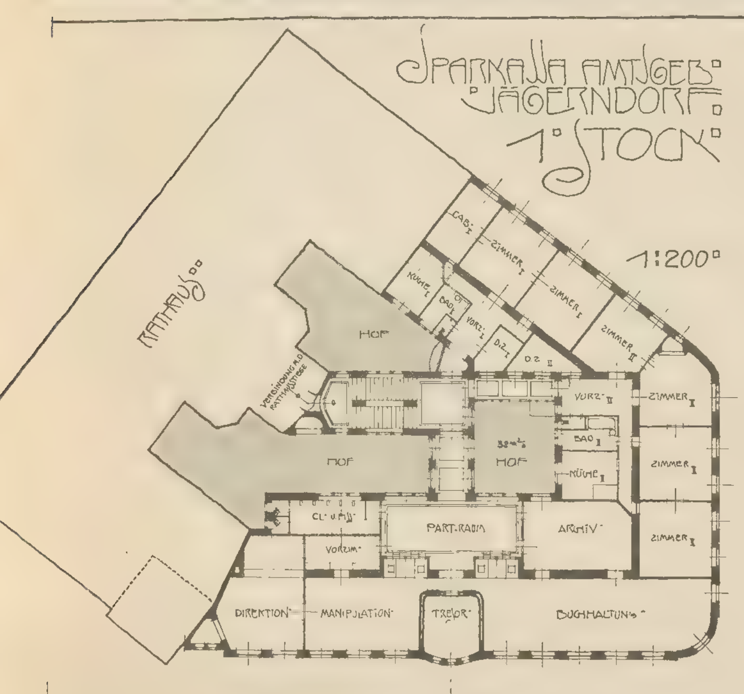


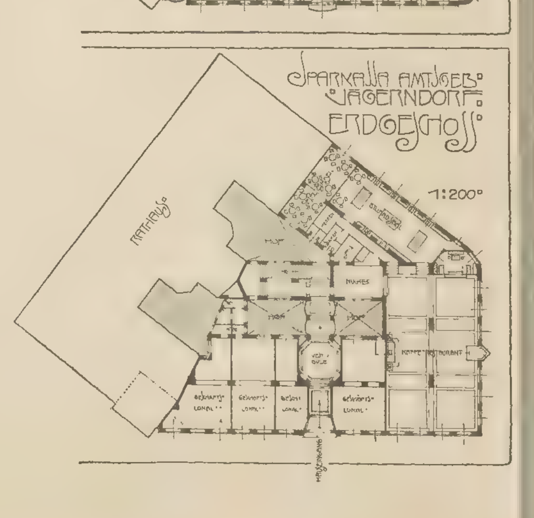
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Das k. k. Polizei-Gefangenhaus in Wien.

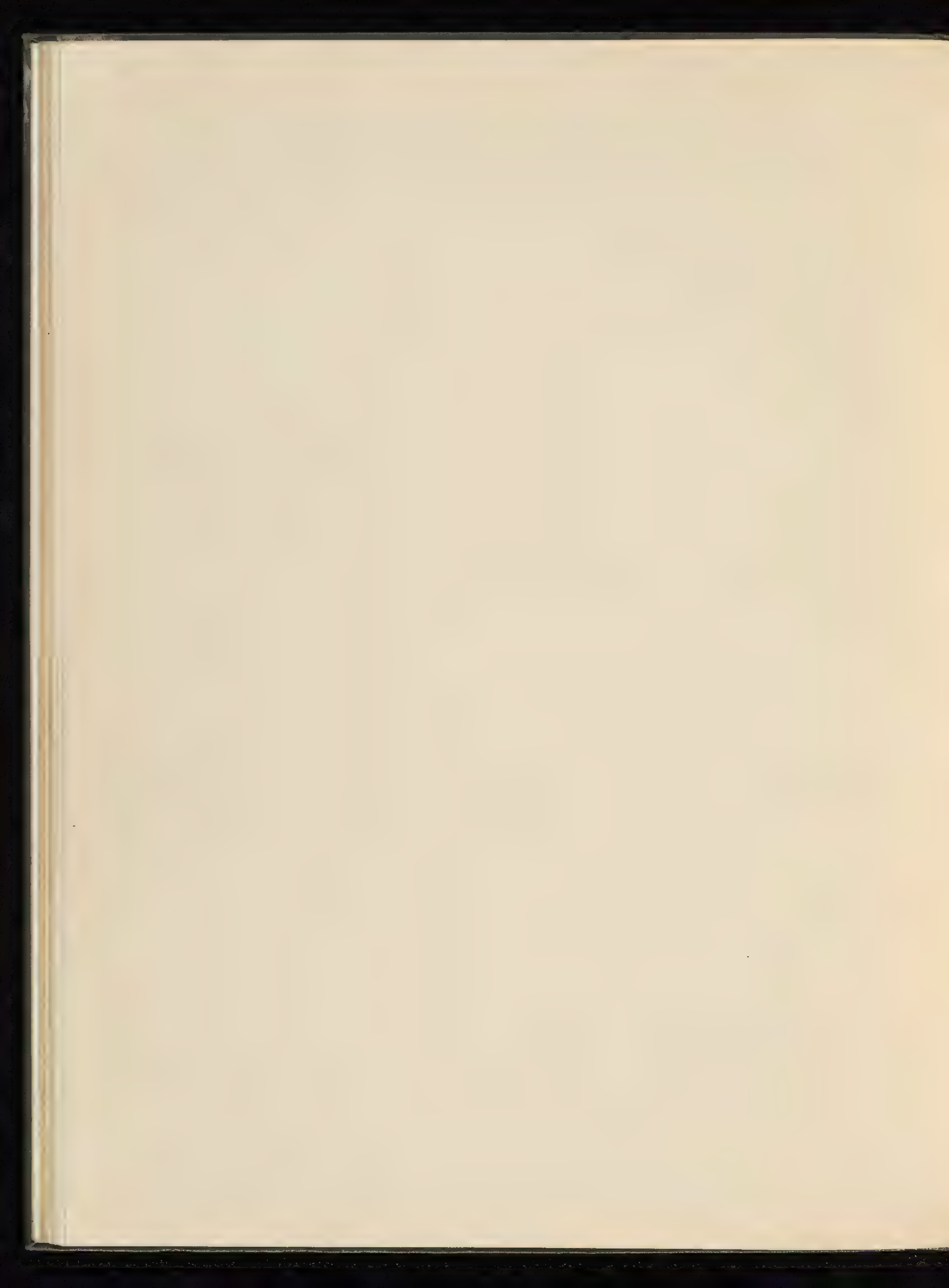
Erbaut von der k. k. Dikasterial-Gebäude-Direktion.








Konkurrenz um die Sparkasse in Jägerndorf.
Erster Preis.
Vom Architekten Hans Mayr.

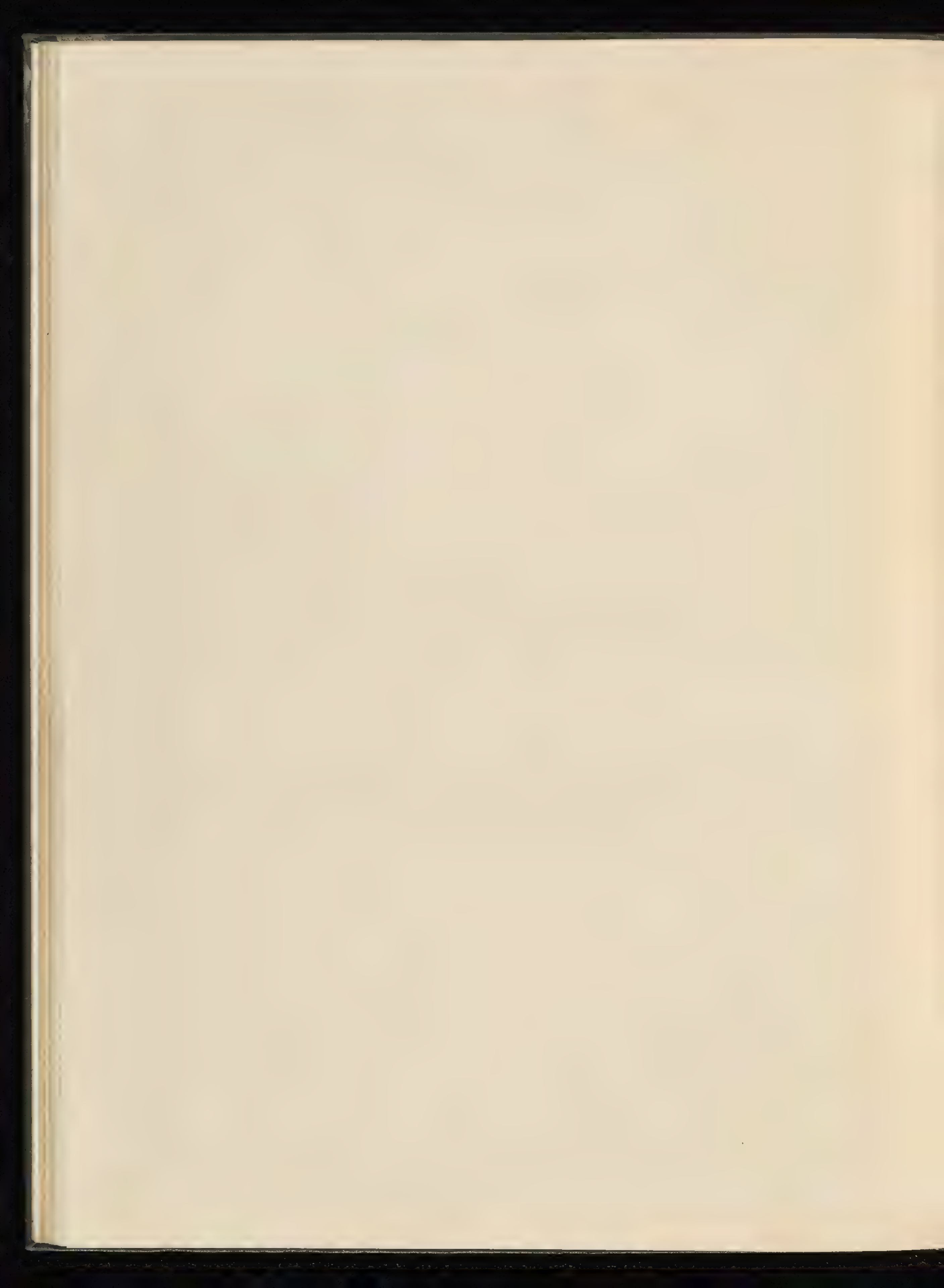




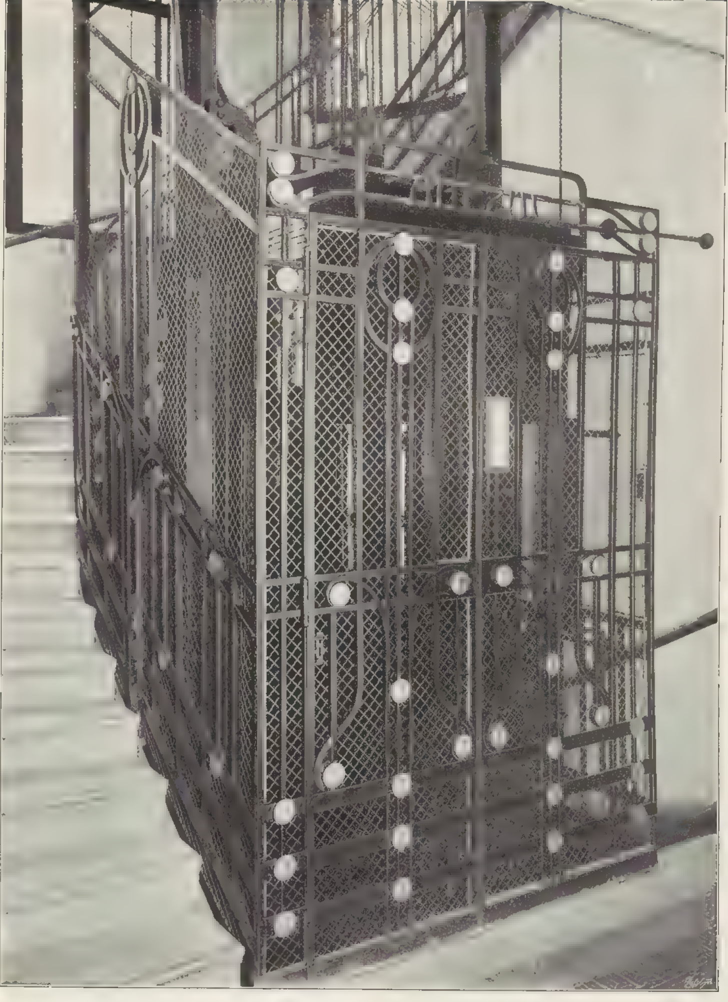
Wohnhaus in Wien, VI. Windmühlgasse.

Vom Architekten Oskar Marmorek.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



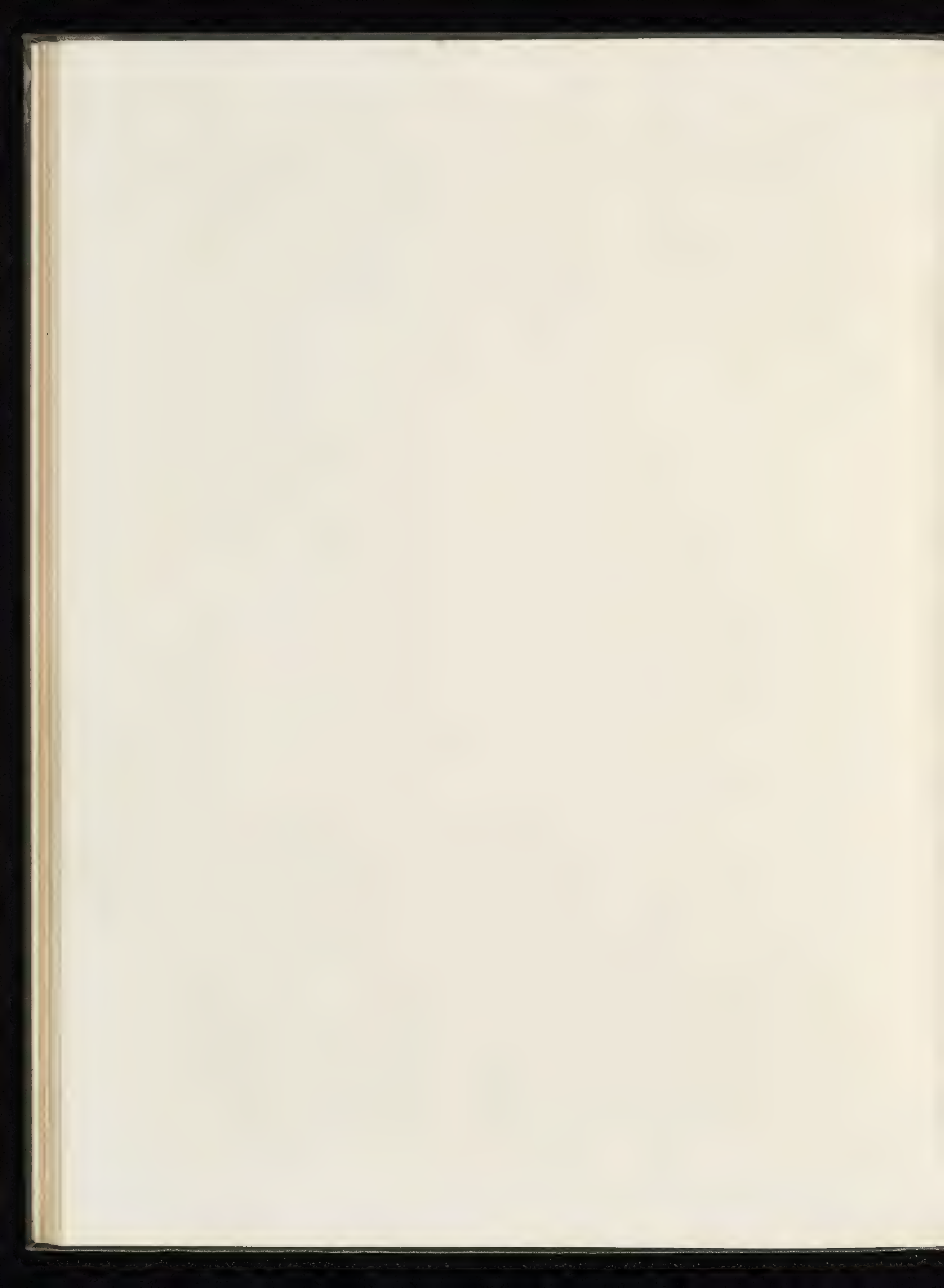


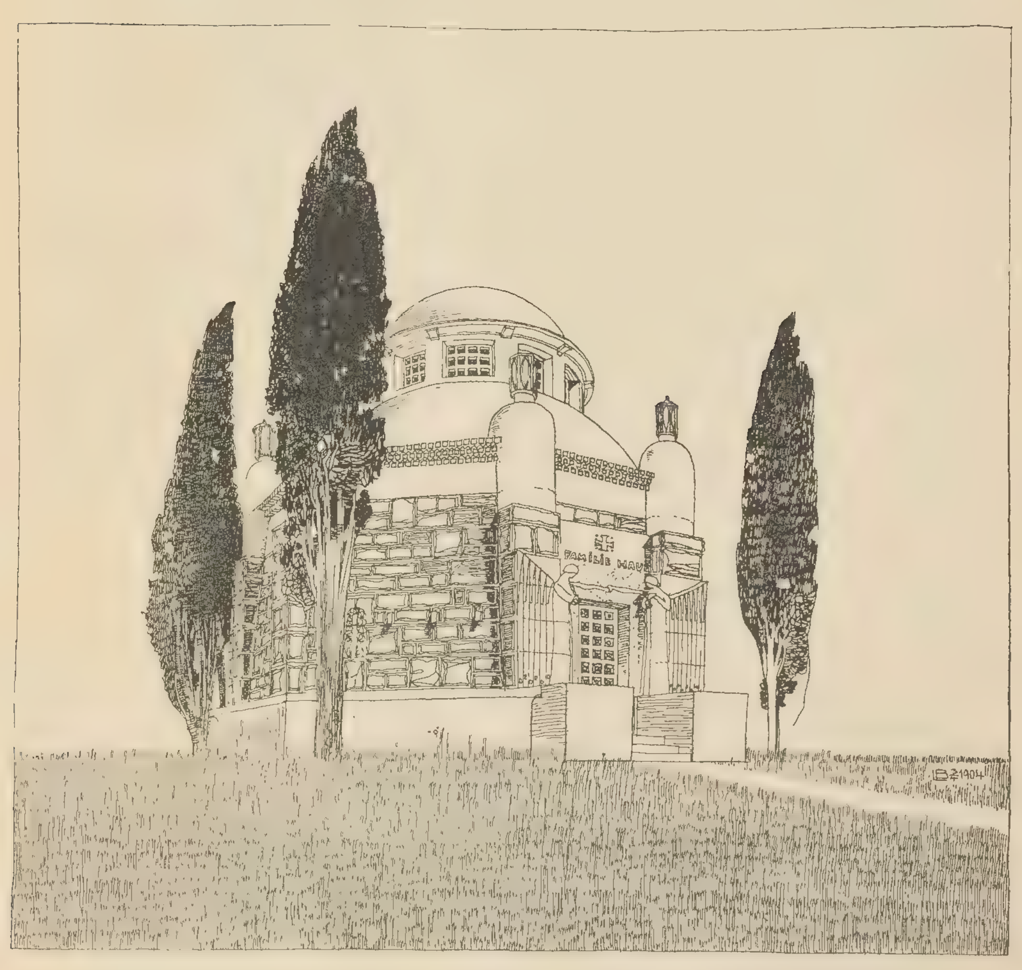


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Vestibül und Aufzug im Wohnhaus, Wien, VI. Windmühlgasse.

Vom Architekten Oskar Marmorek.

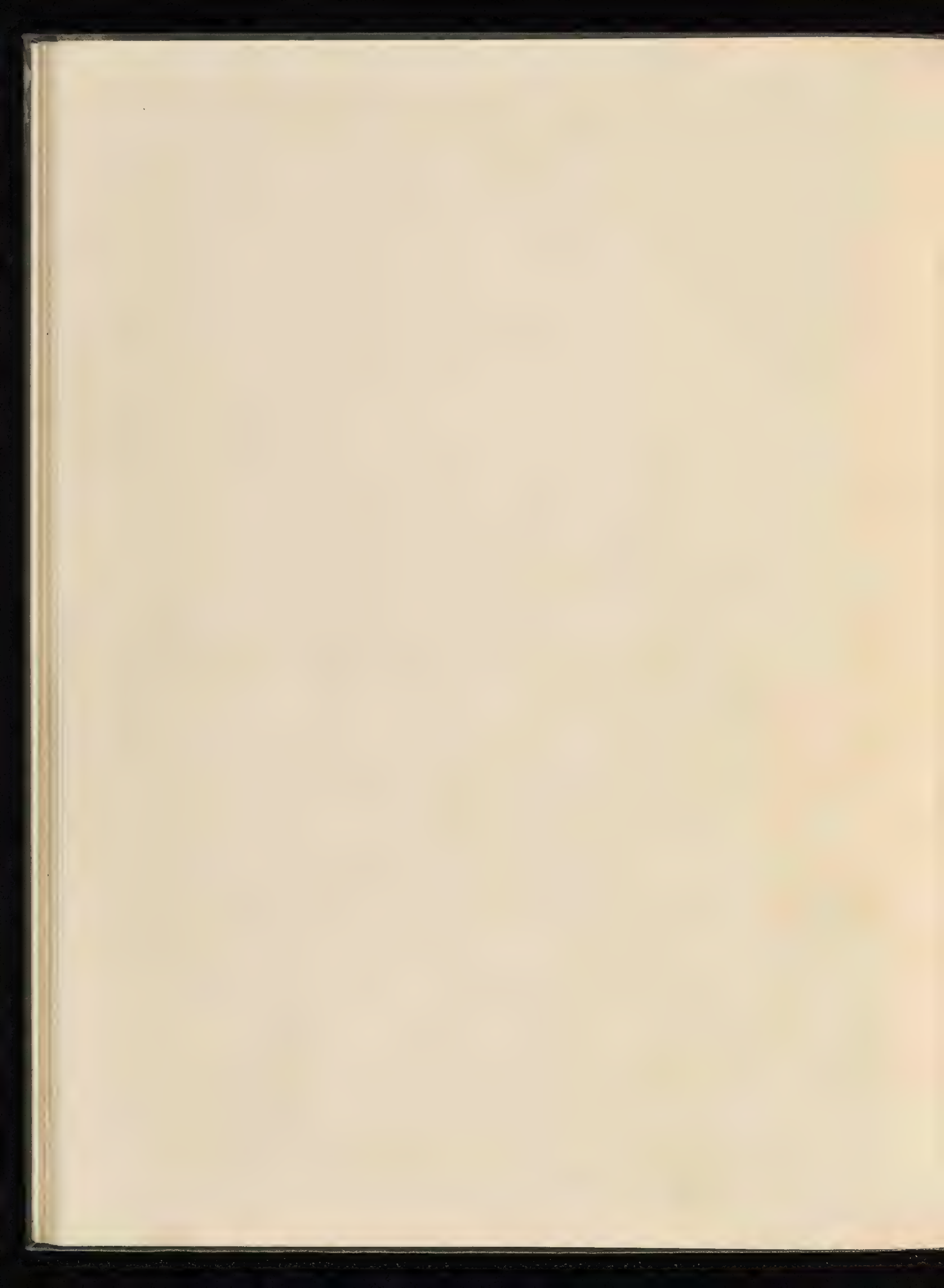




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwurf für eine Familiengruft.

Vom Architekten Leopold Bauer.



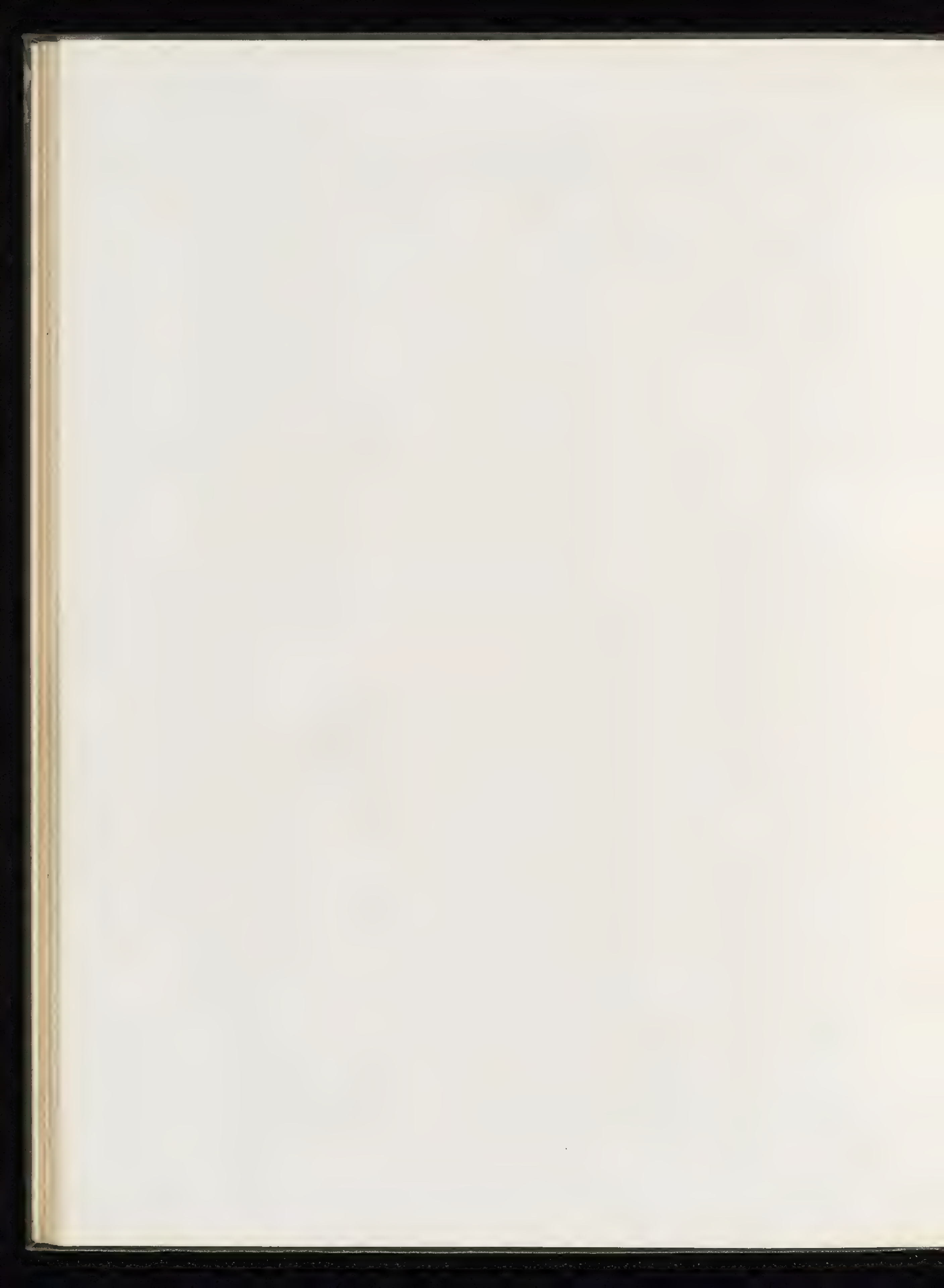




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Die Bezirkskrankenkasse in Wien-Floridsdort.

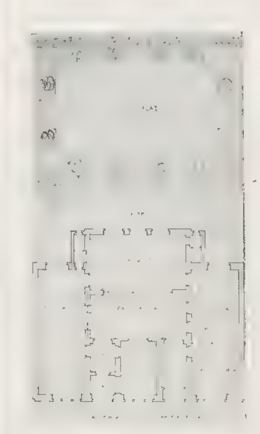
Von den Architekten Hubert und Franz Geßner.





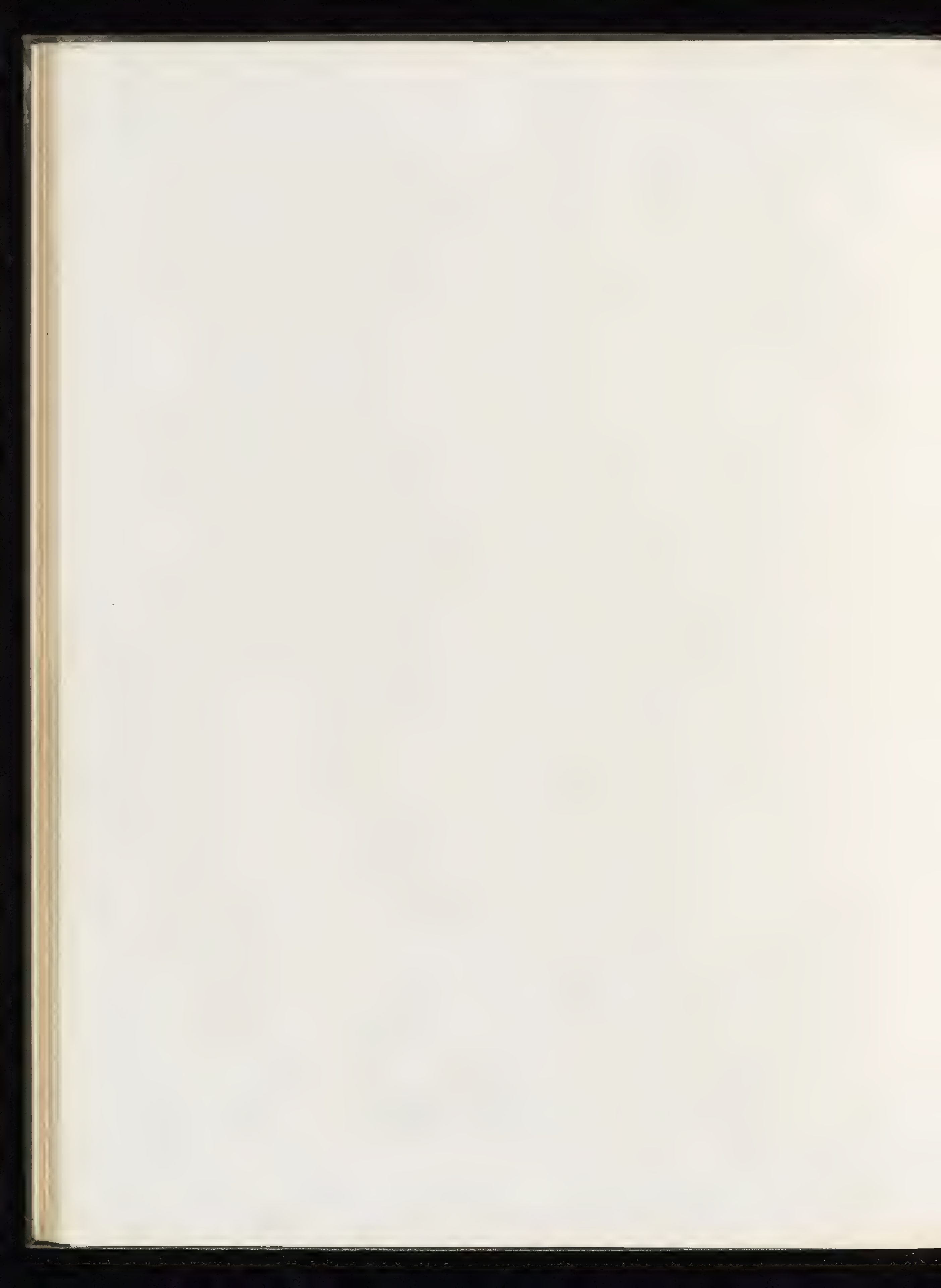


◘ Kasseraum und ◘
◘ Stiegenhaus. ◘



◘ Die ◘
Bezirkskrankenkasse in Wien-Floridsdorf.

Von den Architekten Hubert und Franz Geßner.







Zwei Zinshäuser beim Pulverturm in Prag.

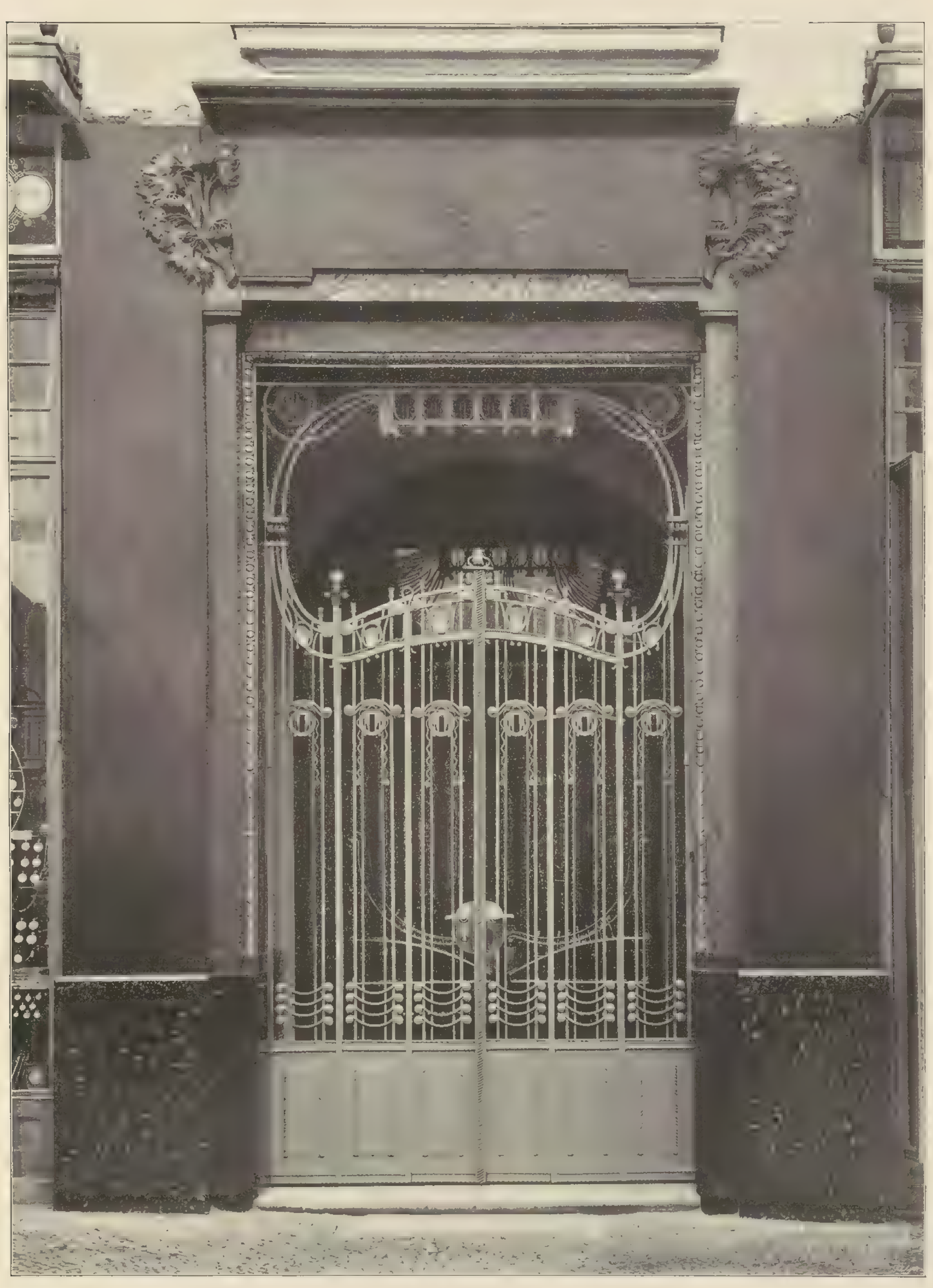
Vom Architekten B. Bendelmayer.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Zinshaus beim Pulverturm in Prag.

Vom Architekten B. Bendelmayer.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Zinshaus beim Pulverturm in Prag.

Vom Architekten B. Bendelmayer





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Zwei Zinshäuser beim Pulverturm in Prag.

Vom Architekten B. Bendelmayer.

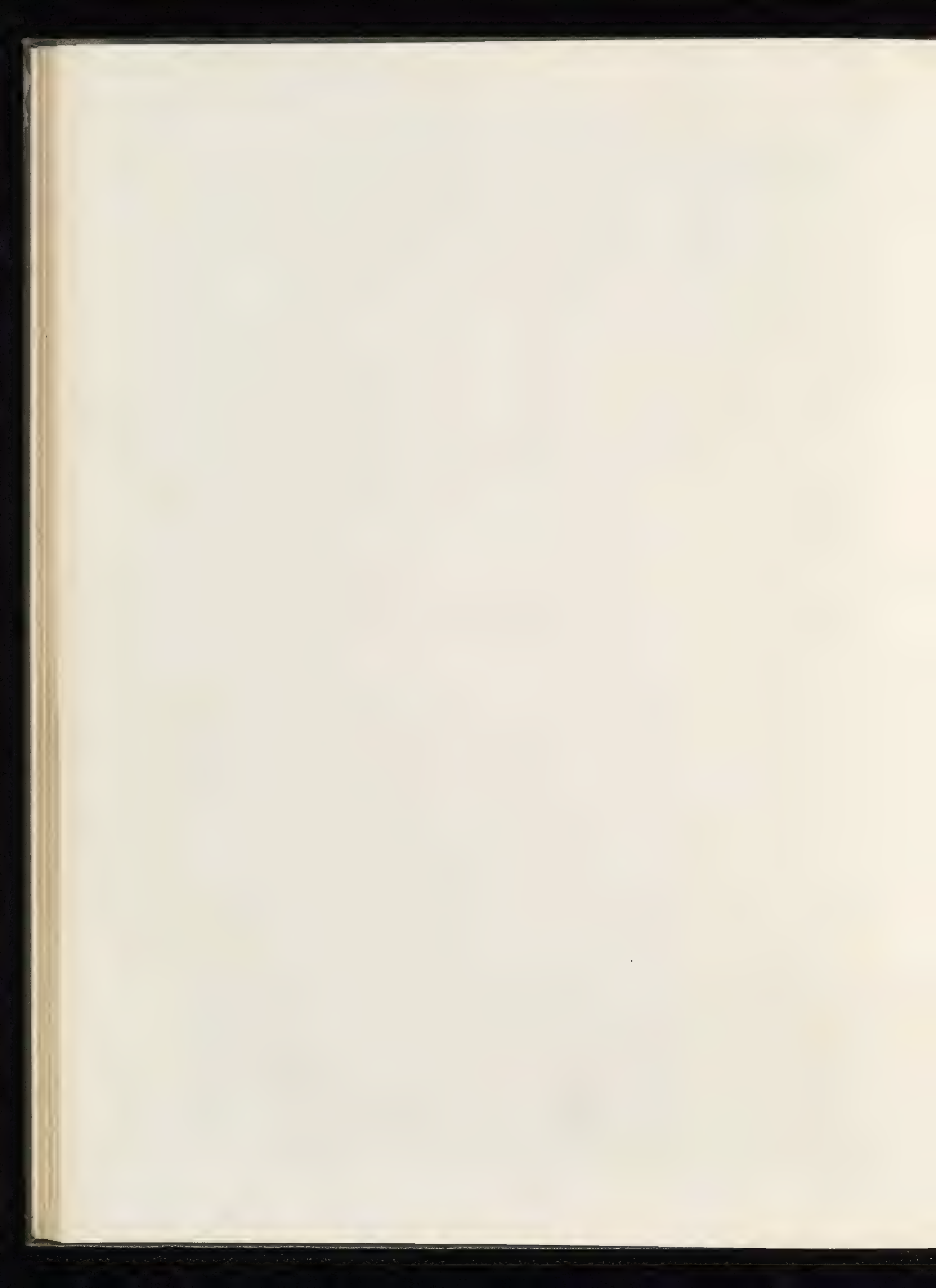
Durch den verstorbenen böhmischen Schriftsteller F. Ruth vor die Aufgabe gestellt, in nächster Nähe des gotischen Pulverturmes und angrenzend an zweistöckige barocke Häuser zwei große vierstöckige Zinshäuser fassadlich durchzubilden, die einst den Hintergrund eines böhmischen Schauspielhauses bilden sollen, suchte der Architekt durch horizontale Teilung die ihm vorgeschriebene große Gesamthöhe zu mildern. Strenges Zurückhalten im Dekor gegenüber der reichen Plastik des Pulverturmes. Vermeiden jeder scharfkantigen Endigung und Abrunden der ganzen Masse der Häuser schienen dem Architekten die hauptsächlichsten Bedingungen einer guten Lösung. Der ursprüngliche Entwurf fand dadurch Änderung, daß anstatt der zusammengefaßten Parterre- und Mezzaningeschoße als Geschäftslokale hölzerne Auslagen vorgeschoben wurden und das Mezzanin zu Wohnungen adaptiert wurde. Die projektierte teilweise Vergoldung einzelner Punkte in den Fassaden fiel weg, so auch der Einfluß des Architekten in der allerletzten Phase der Ausführung. Der ursprüngliche Grundrißentwurf stammt vom Architekten Emil Weichert in Wien und ist auch in der Hauptsache durchgeführt worden.

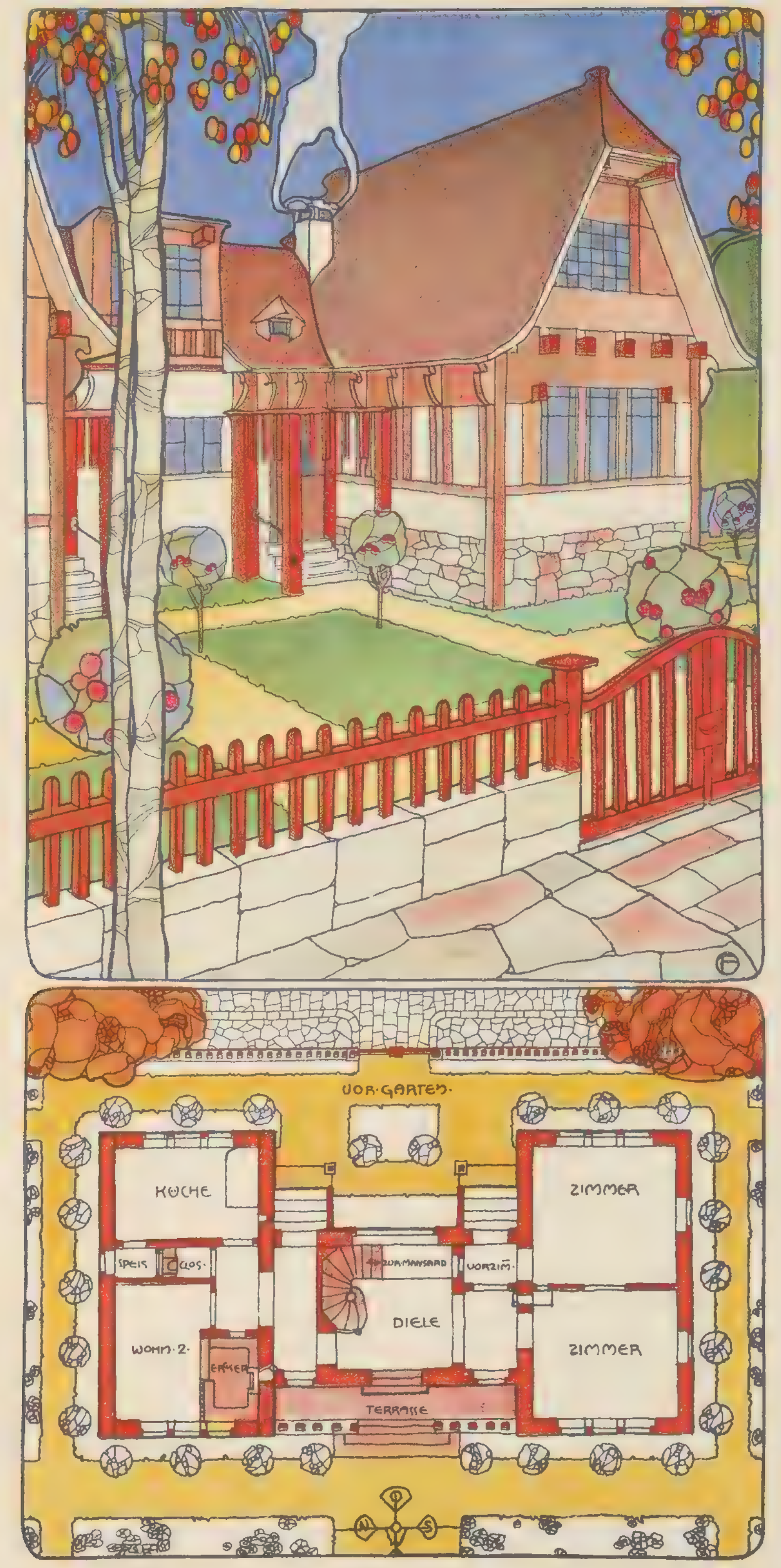
Geschäfts- und Wohnhaus, Wien-Meidling, Arndtstraße.



Wohnhaus für Mietparteien, Wien-Hietzing, Teybergasse.

Vom Architekten Oskar Laske.

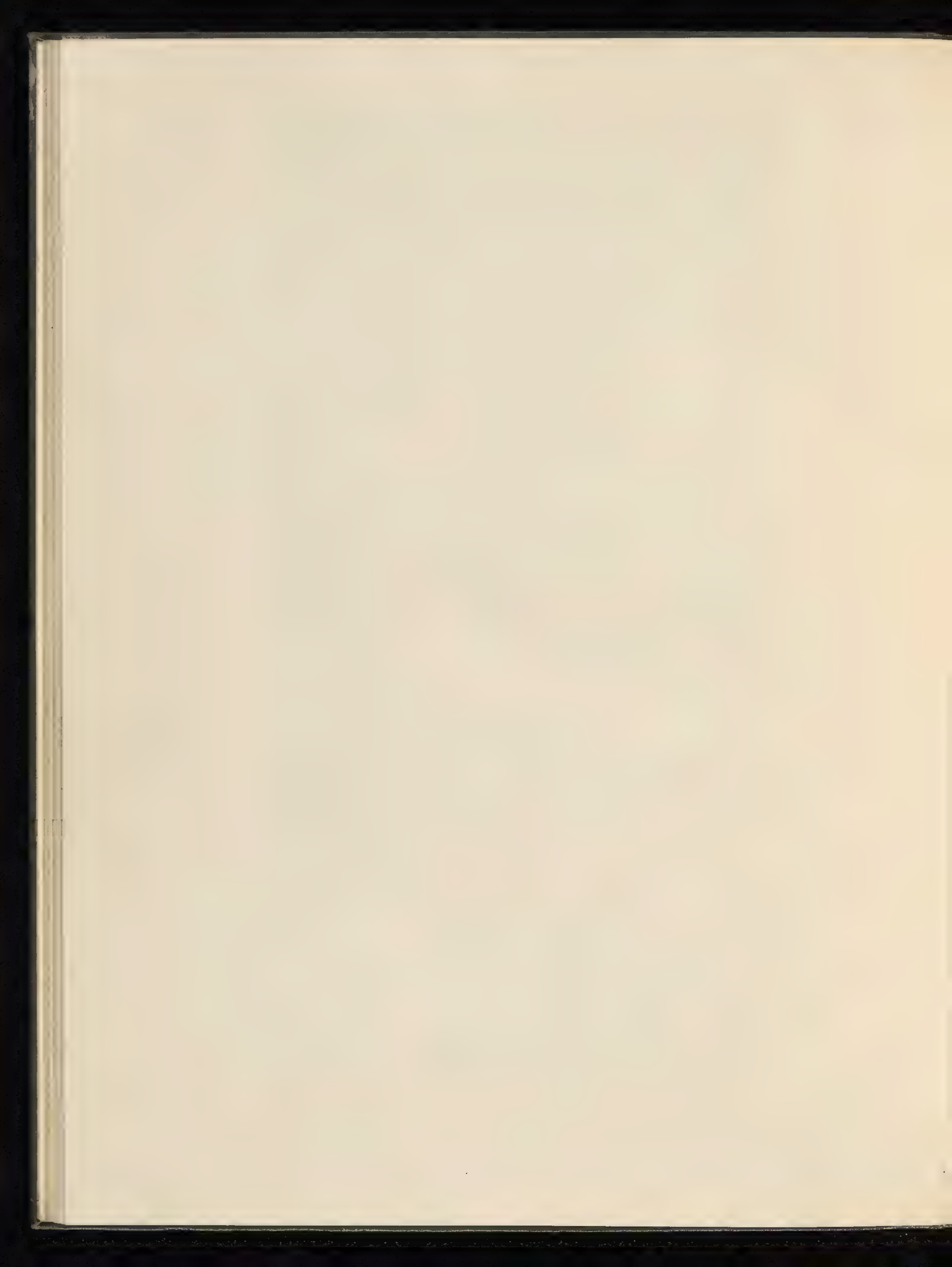


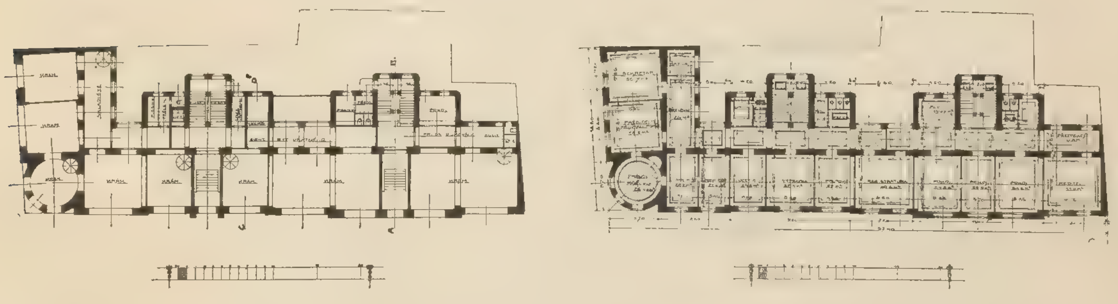


Verlag von Antón Schroll & Co. Wien.

Kleines Landhaus in der Oststeiermark.

Von den Architekten E. und O. Felgel



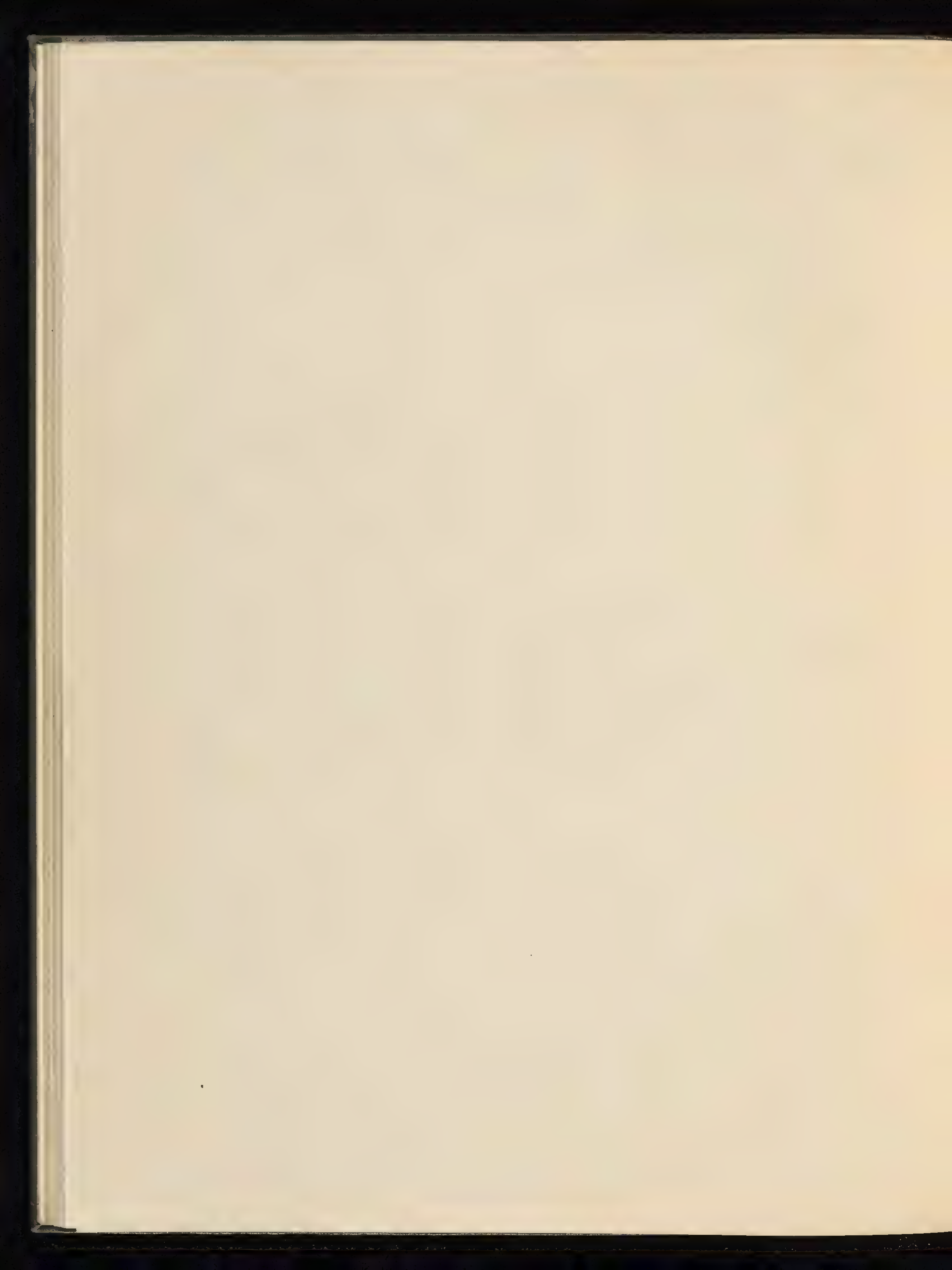


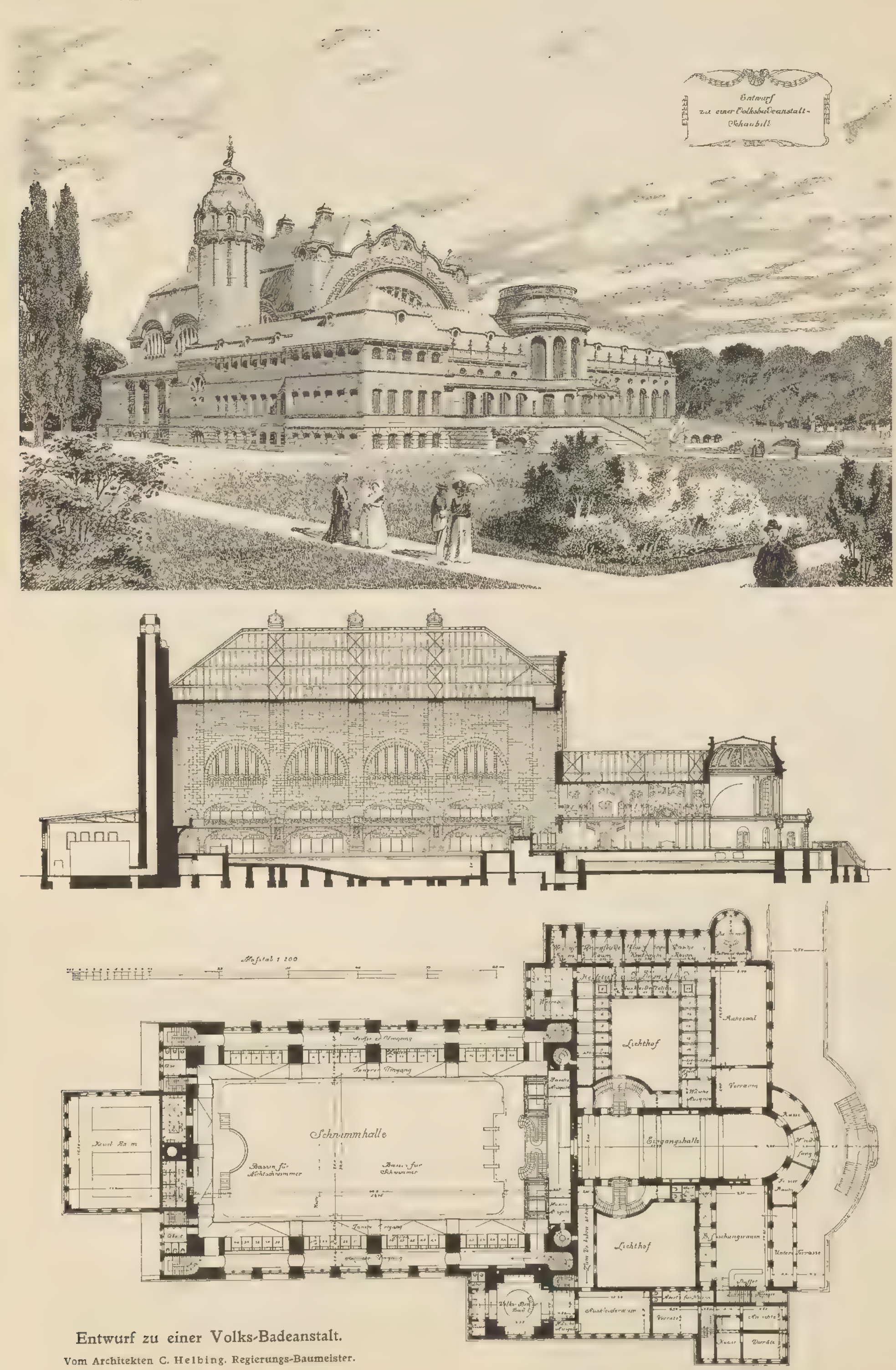
Konkurrenz um die Handels- und Gewerbekammer in Pilsen.

I. Preis.

Vom Architekten Franz Krasný und Baumeister Jakob Krasný.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

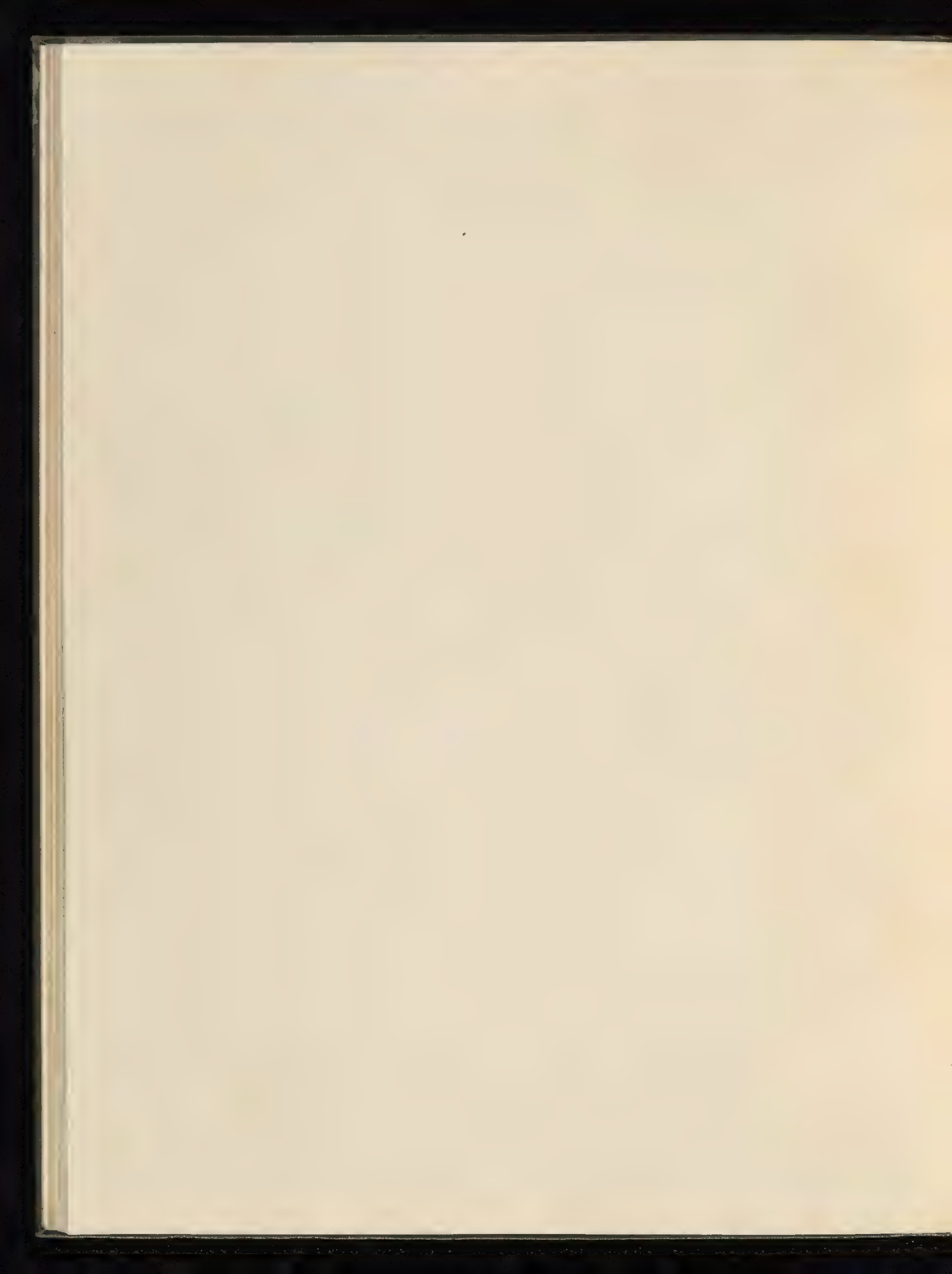




Entwurf zu einer Volks-Badeanstalt.

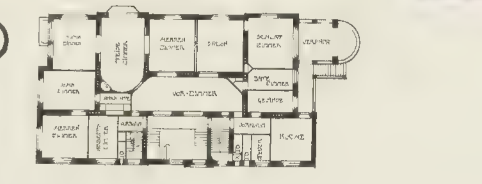
Vom Architekten C. Helbing, Regierungs-Baumeister.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





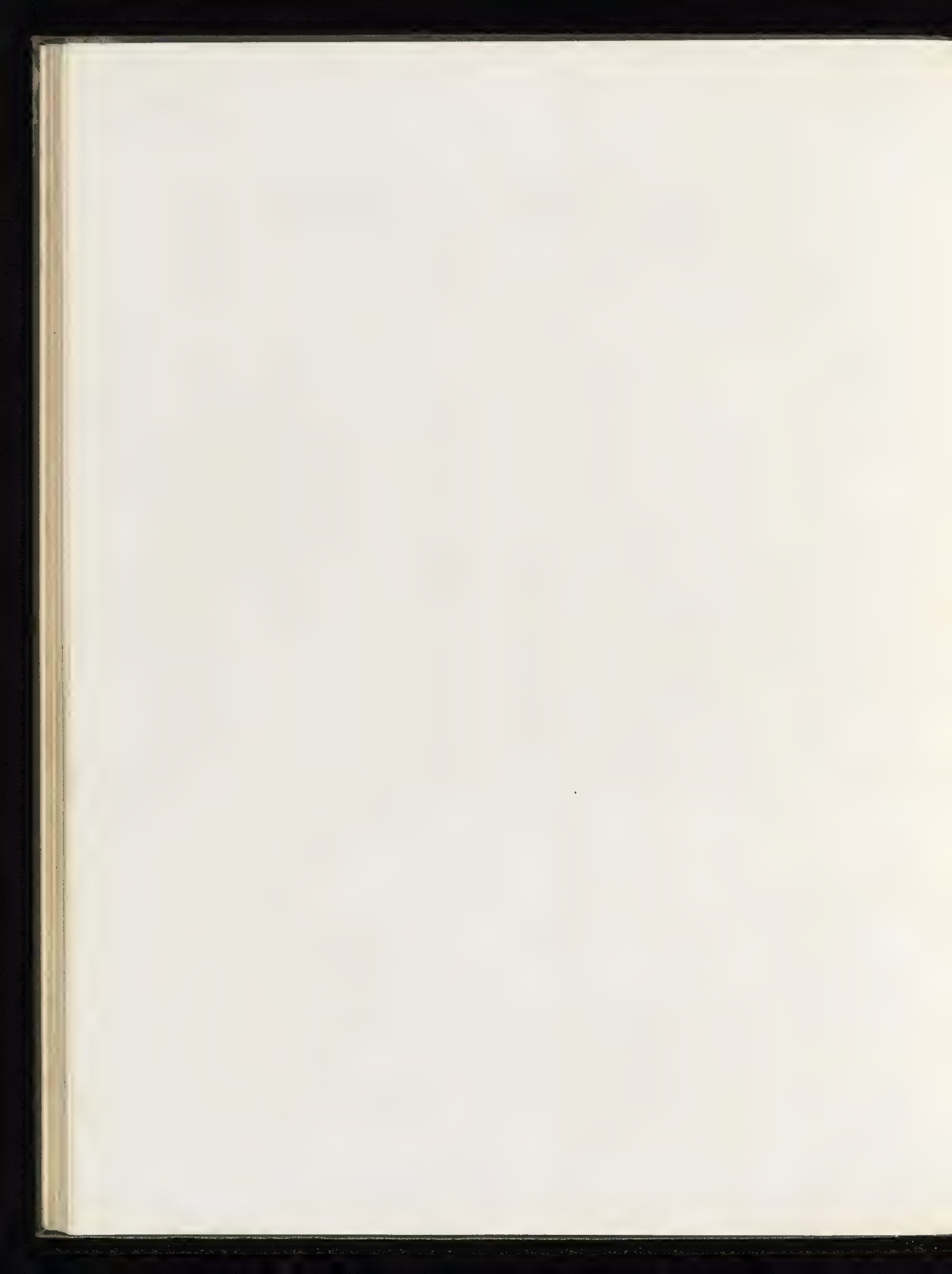
·KELLER·





Villa Vidor in Budapest, Varos Ligeti Fasor 33.

Vom Architekten Emil Vidor.

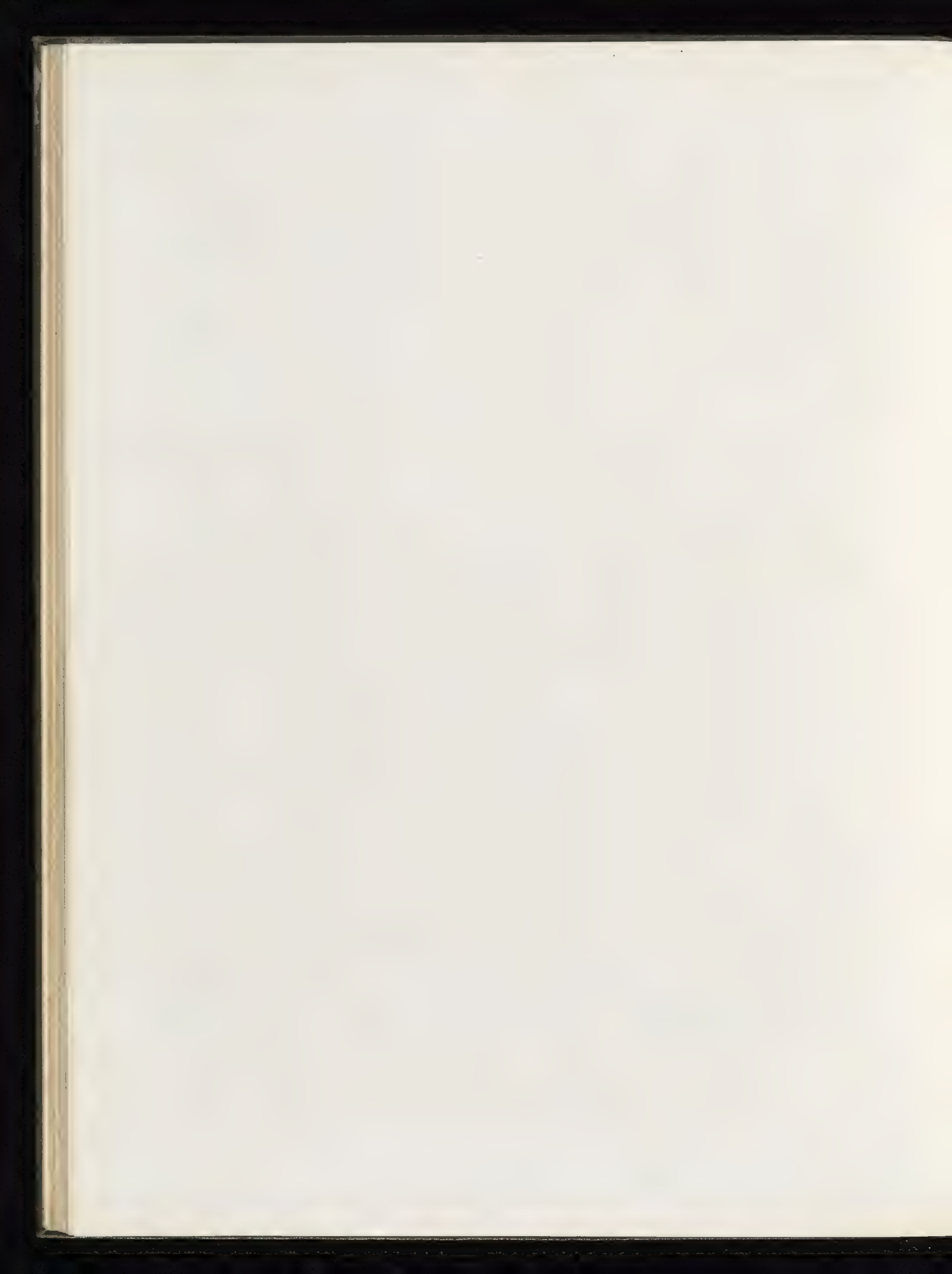




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Studie zu einer Gartenvilla in Rom.

Vom Architekten Marcell Kammerer.







Wohnhaus E. Weiß in Freiwaldau.

Von den Architekten Franz Freih. v. Krauß und J. Tölk.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Halle im Wohnhaus E. Weiß in Freiwaldau.

Von den Architekten Franz Freih. v. Krauß und J. Tölk.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Aus der Halle . : Wohnhaus E. Weiß in Freiwaldau.

Von den Architekten Franz Freih. v. Krauß und J. Tölk.



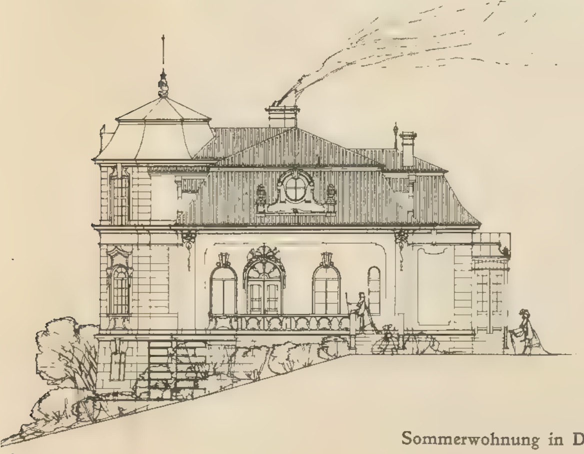
Gaskamin im Parlour.

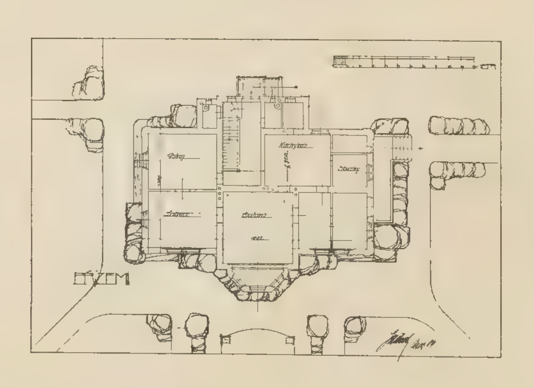


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Aus dem Damensalon.

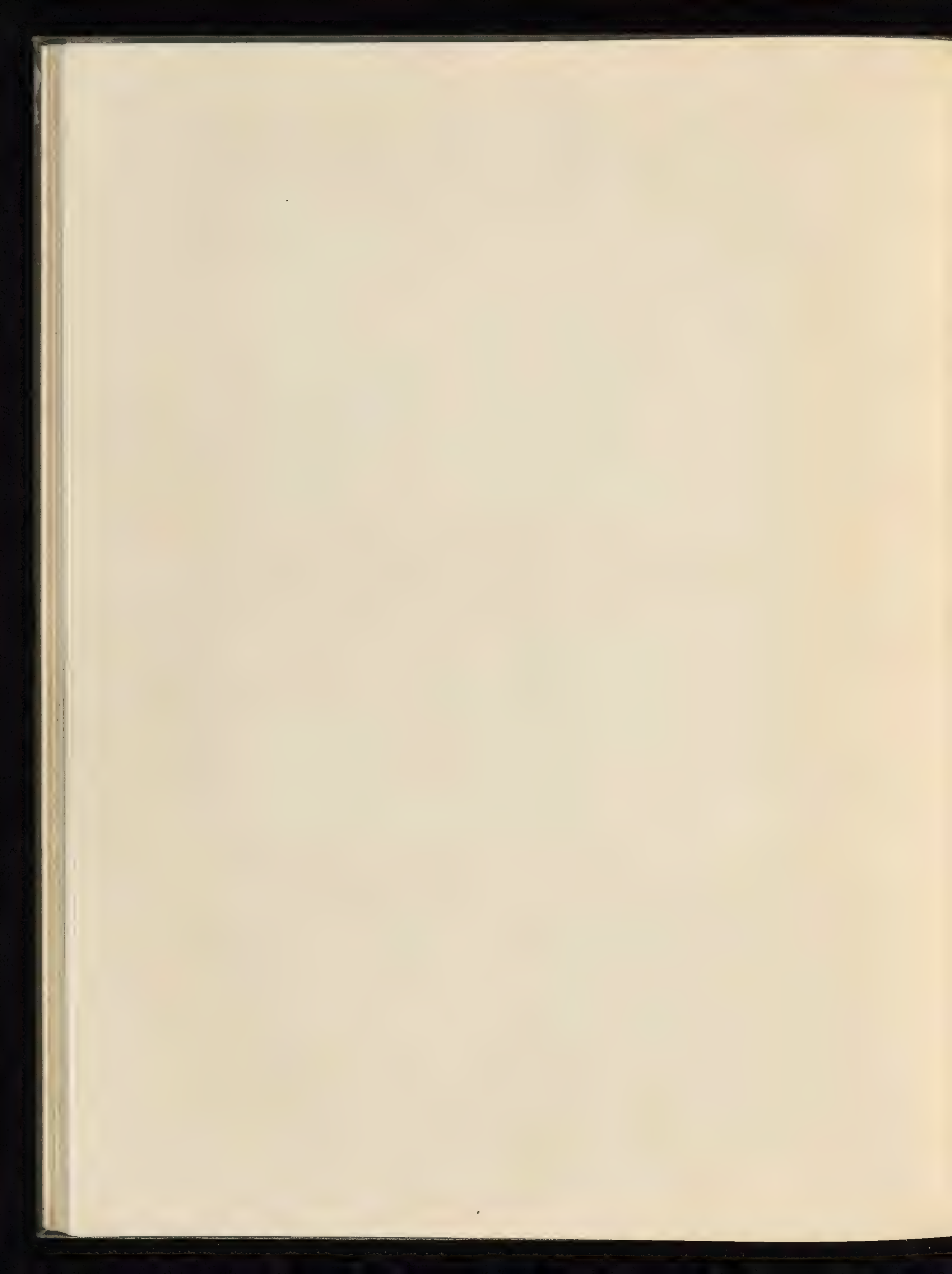
Von den Architekten Franz Freih. v. Krauß und J. Tolk





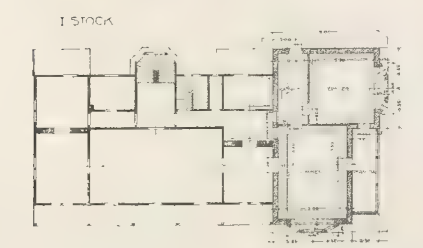
Sommerwohnung in Dobřechowitz bei Prag.

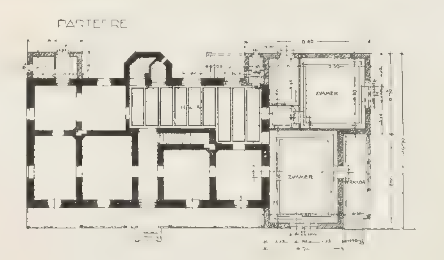
Vom Architekten Georg Justich.







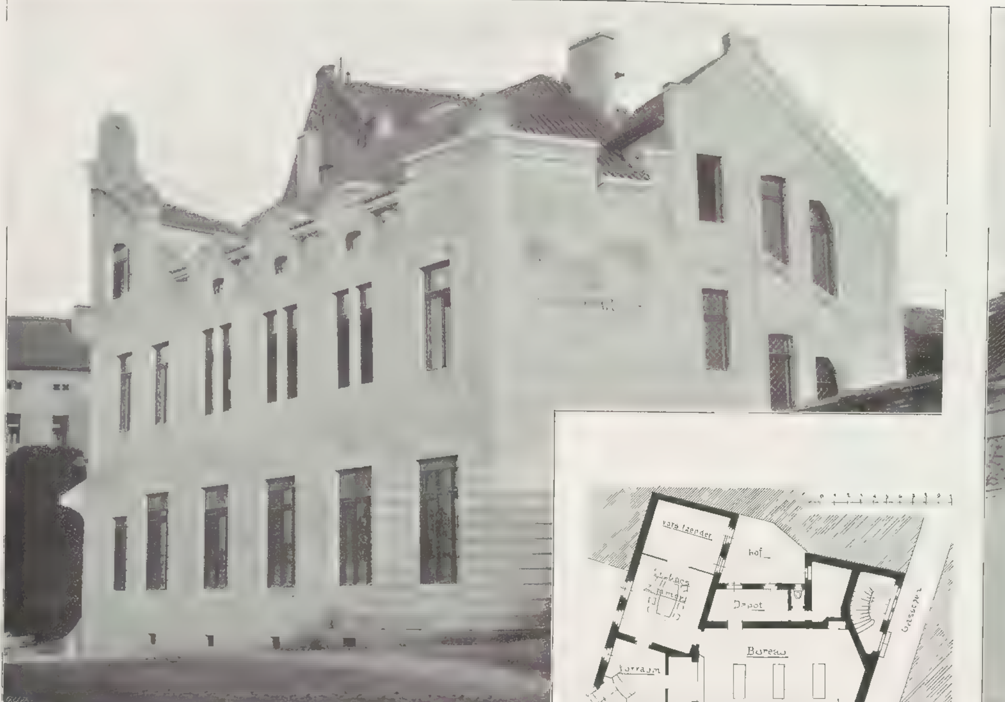




Zubau zu einem Hause in Mariensee.

Von Arch. Paul Gütl, ausgeführt vom Stadtbaumeister Franz Rieß.



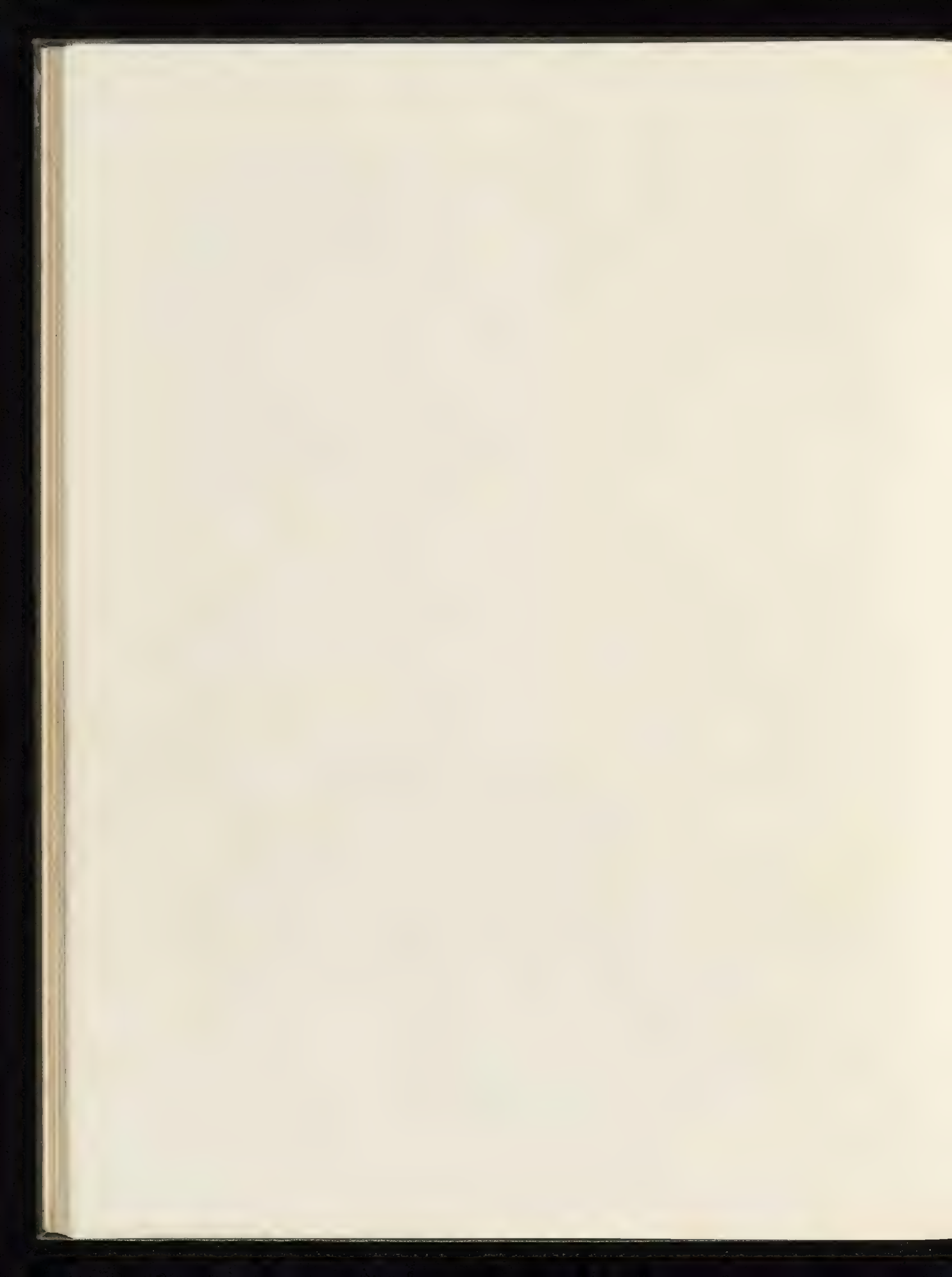


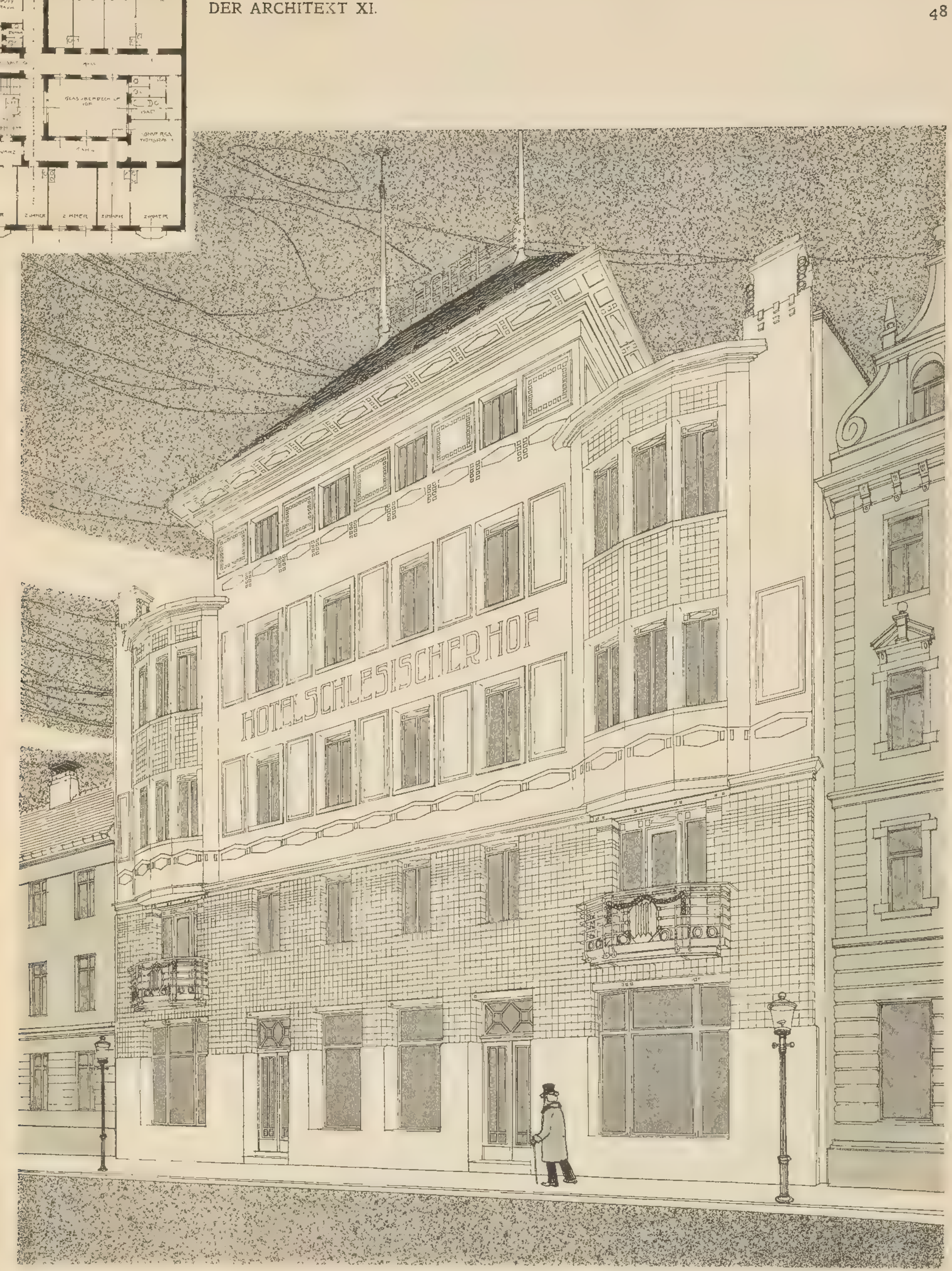


Landwirtschaftliche Vorschußkasse in Laun.

Von Arch. Anton Pfeiffer.

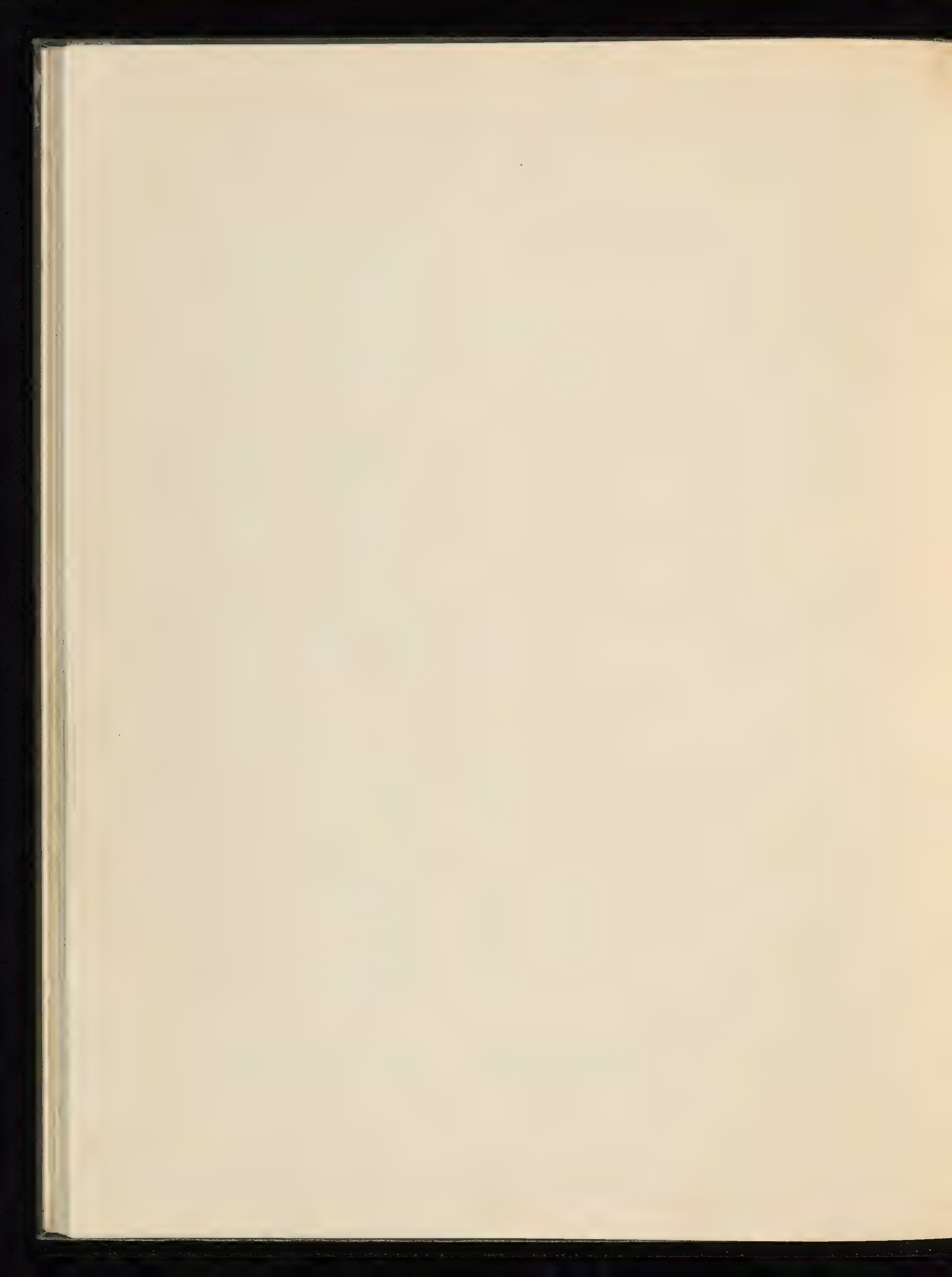
Der kleine, unregelmäßige Baugrund ist beim Schaffen einer neuen Gasse entstanden. Die Einteilung der Lokalitäten der Vorschußkasse im Erdgeschoß ergab sich ziemlich günstig. Das kleine Stiegenhaus mit dem Eingange von dem Seitengäßchen ist trotz des kleinen Raums bequem zu steigen und führt zur Wohnung des Buchhalters der Anstalt. Die Gesamtbaukosten beliefen sich auf ca. 35.000 K.





Hotel Schlesischer Hof in Troppau.

Von den Architekten Hubert und Franz Geßner.

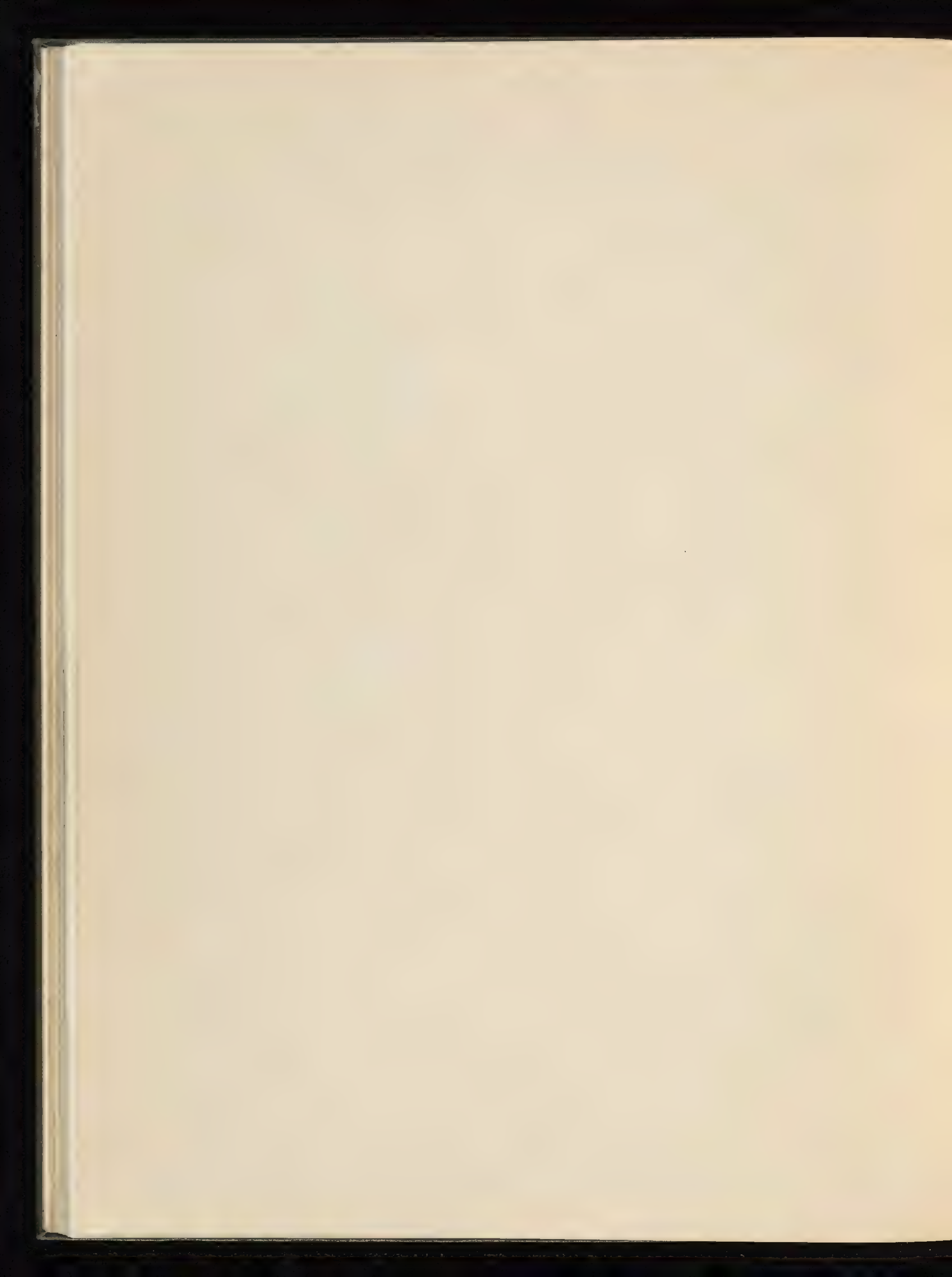




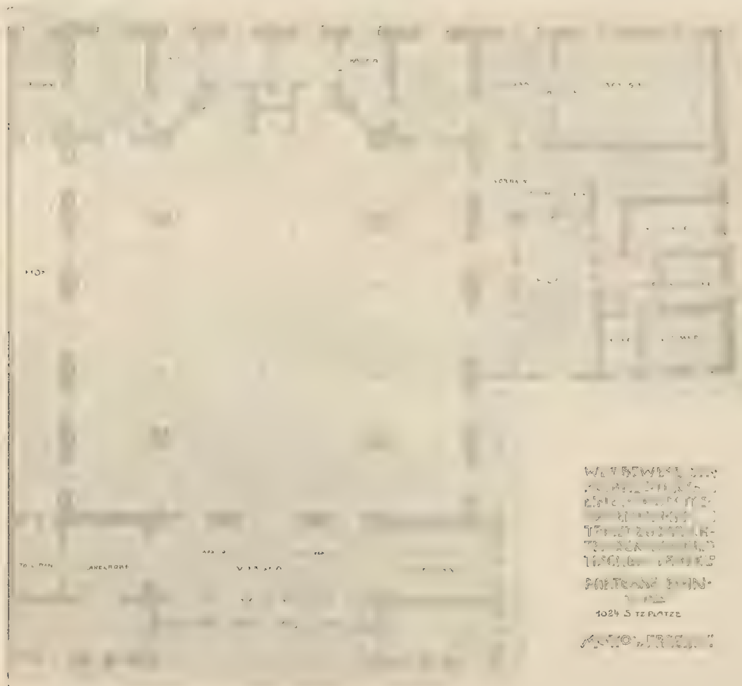
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Konkurrenz um den israelitischen Tempel in Triest.

Von den Architekten O. und E. Felgel.

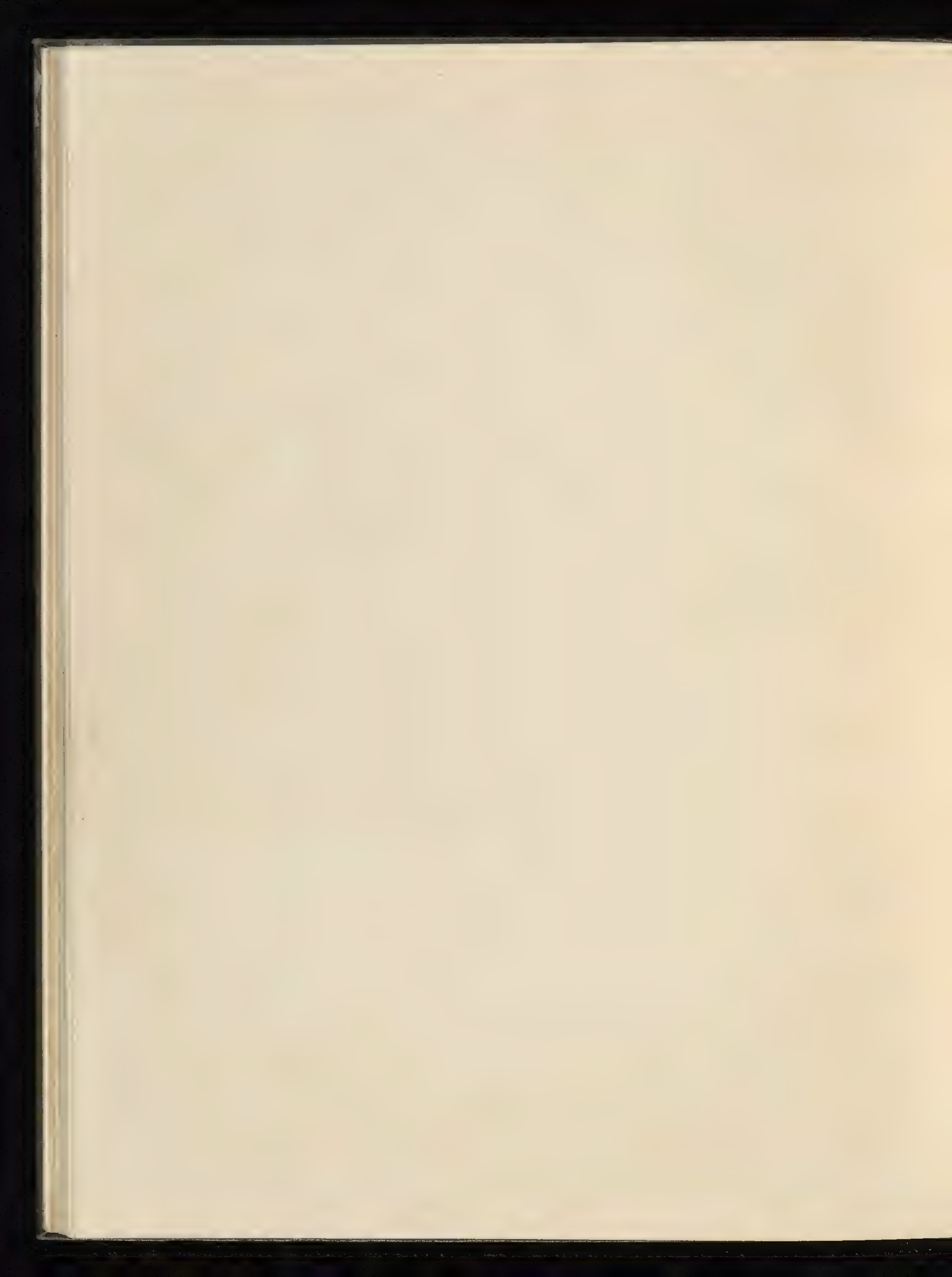






Von den Architekten O. und E. Felgel.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Studie zu einer Klosterkirche.

Vom Architekten E. Hoppe.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Villa.

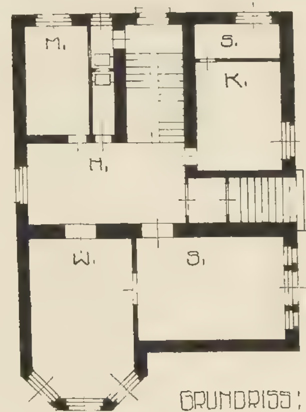
Vom Architekten E. Hoppe.

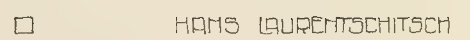




Architekt Emil Hoppe.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.







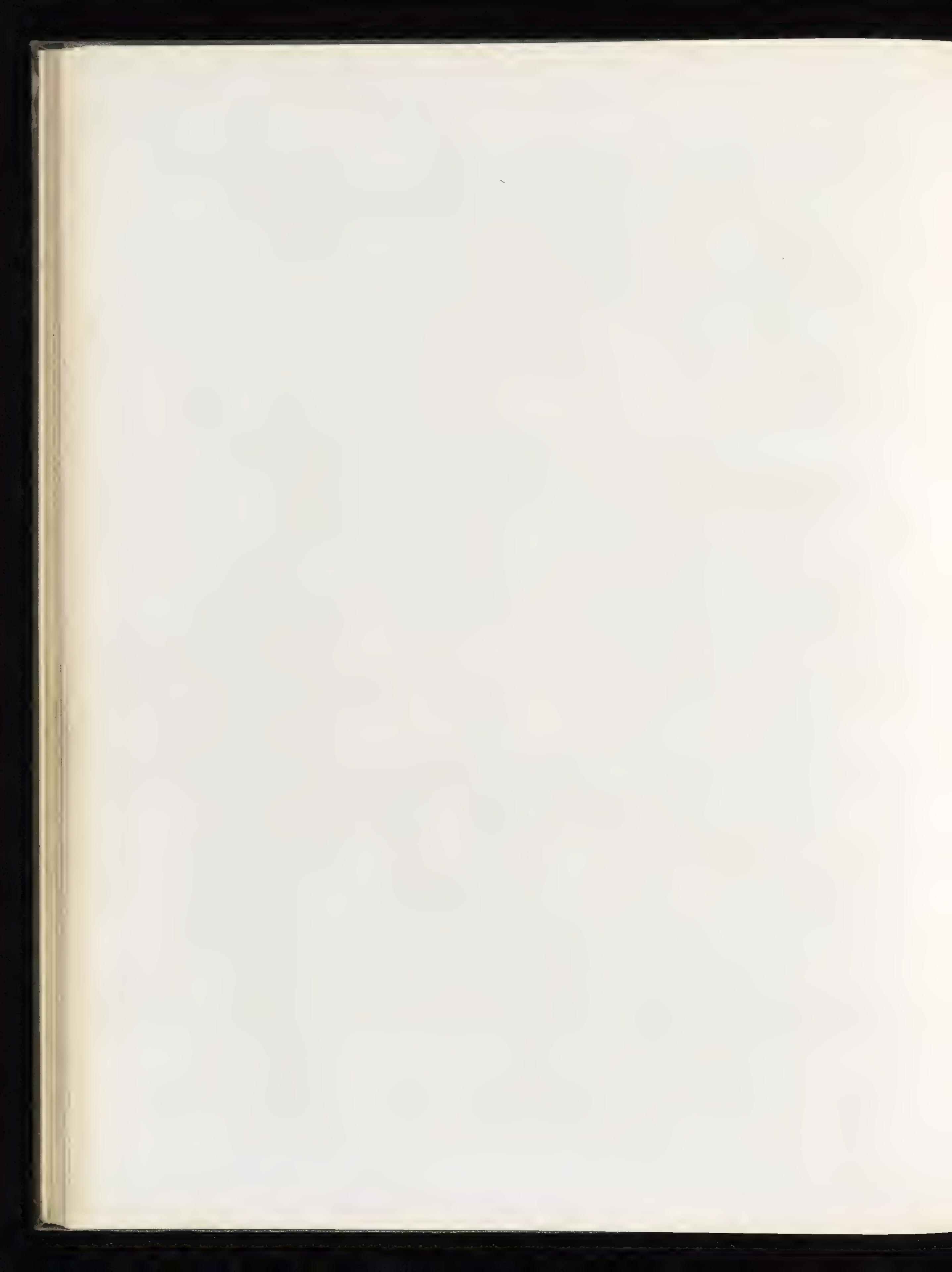
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

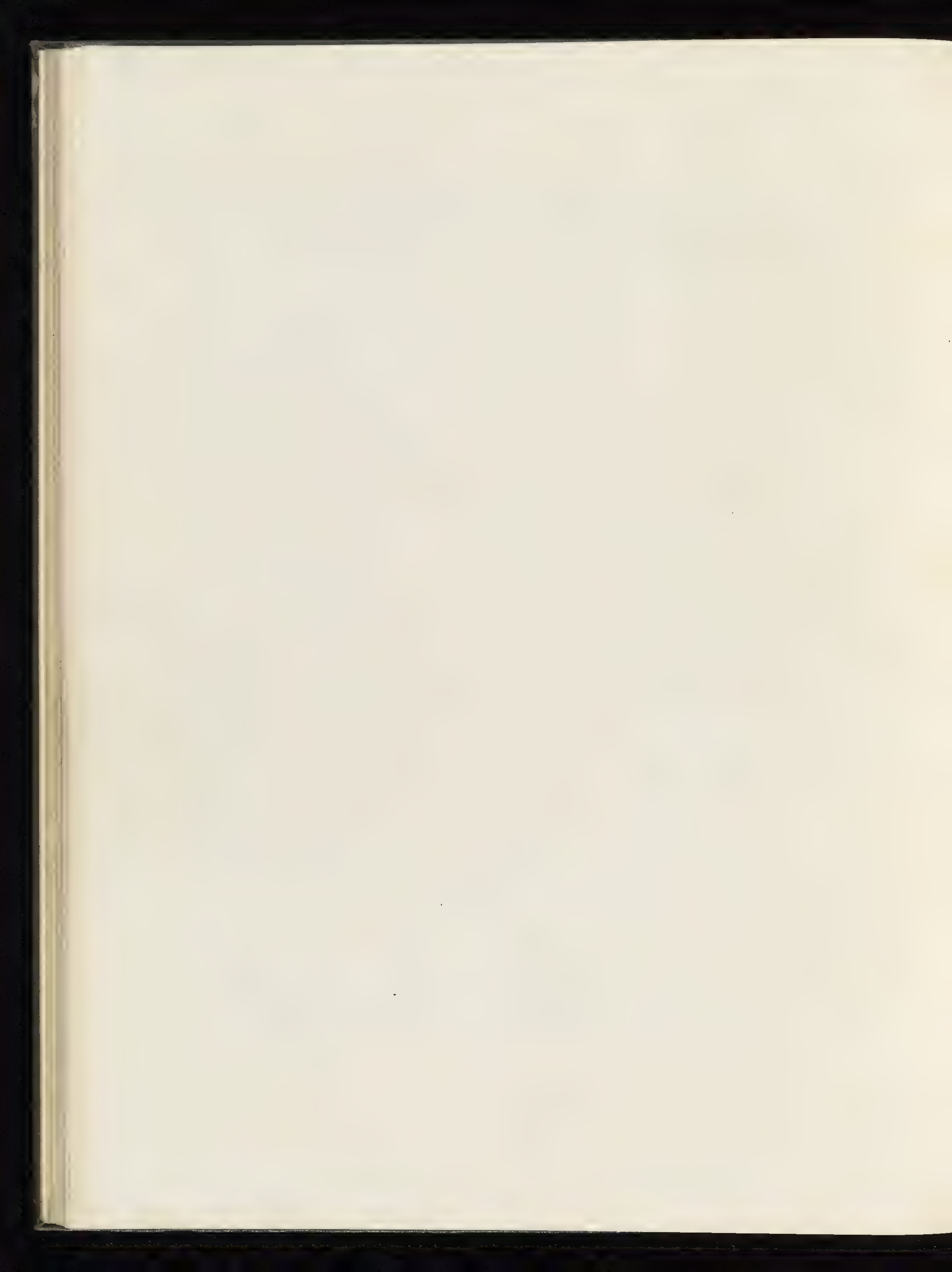
Wohnhaus in Wien, Penzingerstraße.
Vom Architekten Karl Fischl.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

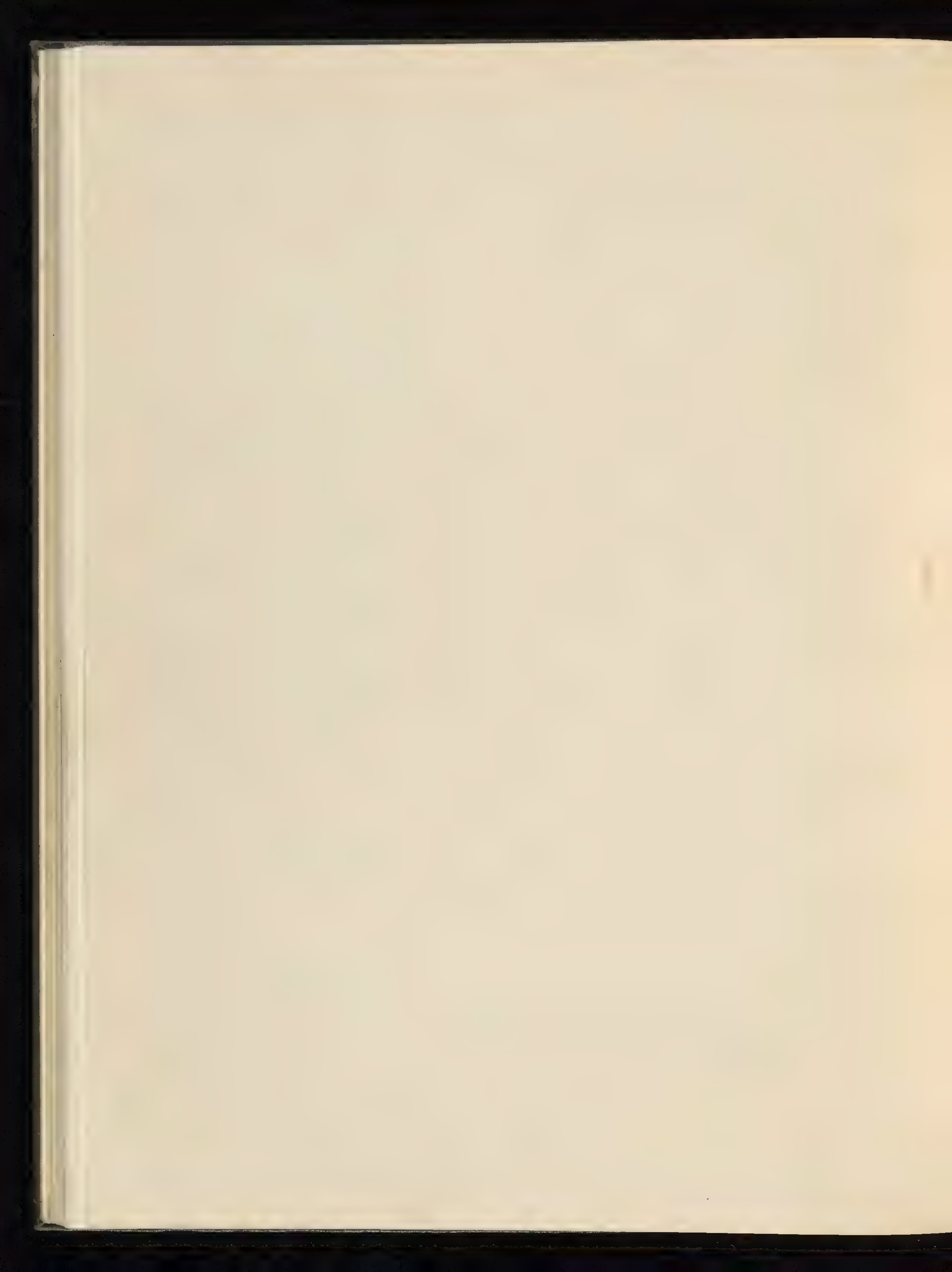
Wohnhaus in Wien, Penzingerstraße.
Vom Architekten Karl Fischl.

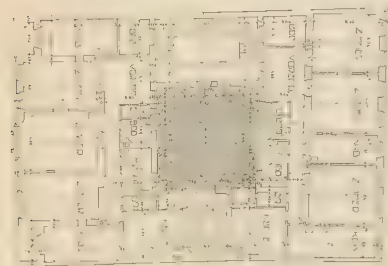




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

Entwurf für einen Gartentempel.
Vom Architekten Oskar Fürstenau

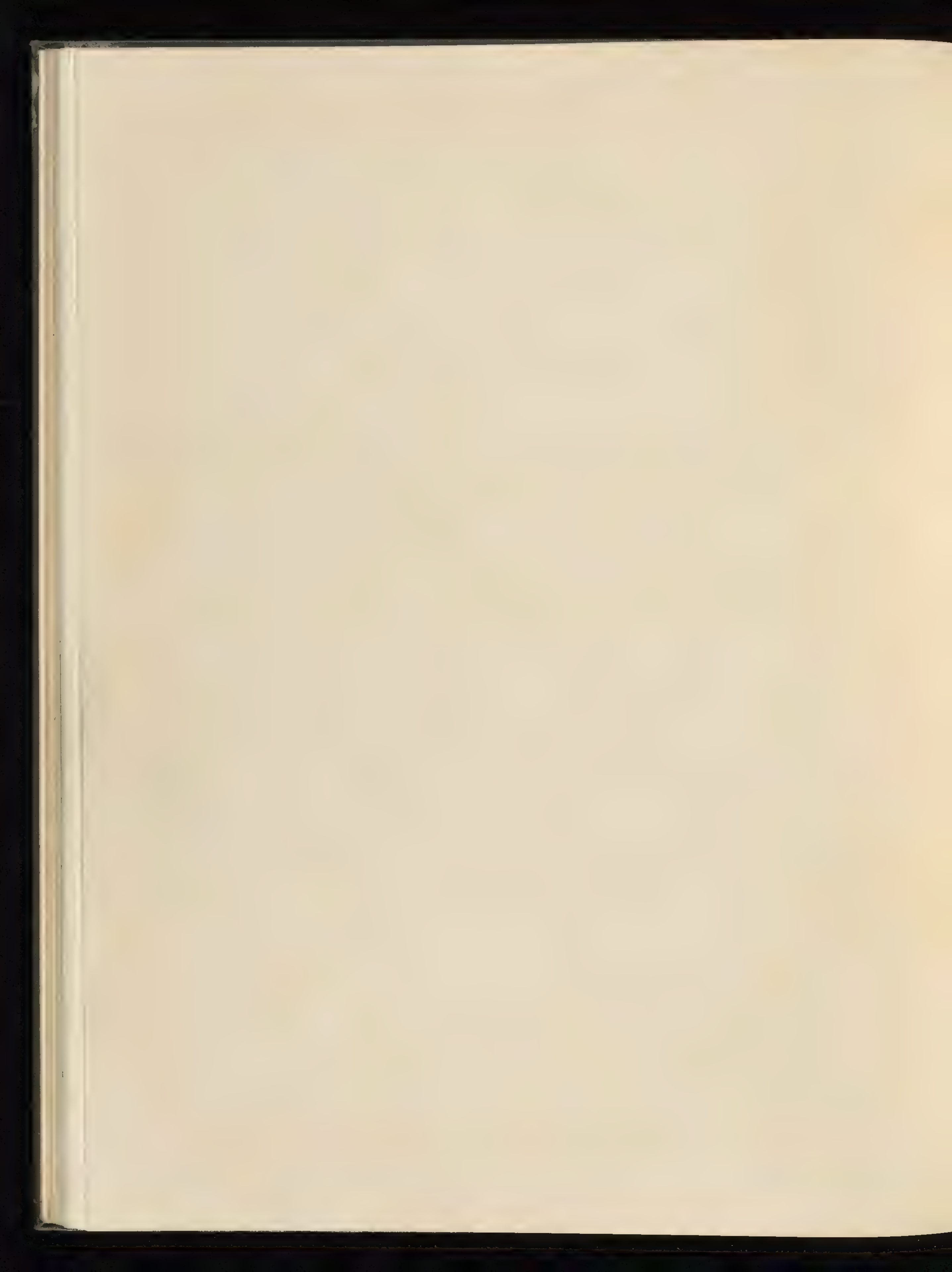




Wohnhaus in Graz.

Vom Architekten H Laurentschitsch.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Portal des Musterlagers der Rakonitzer Schamotte-Fabrik in Prag.

Die Dekoration aus geschnittenen Mosaikplatten.

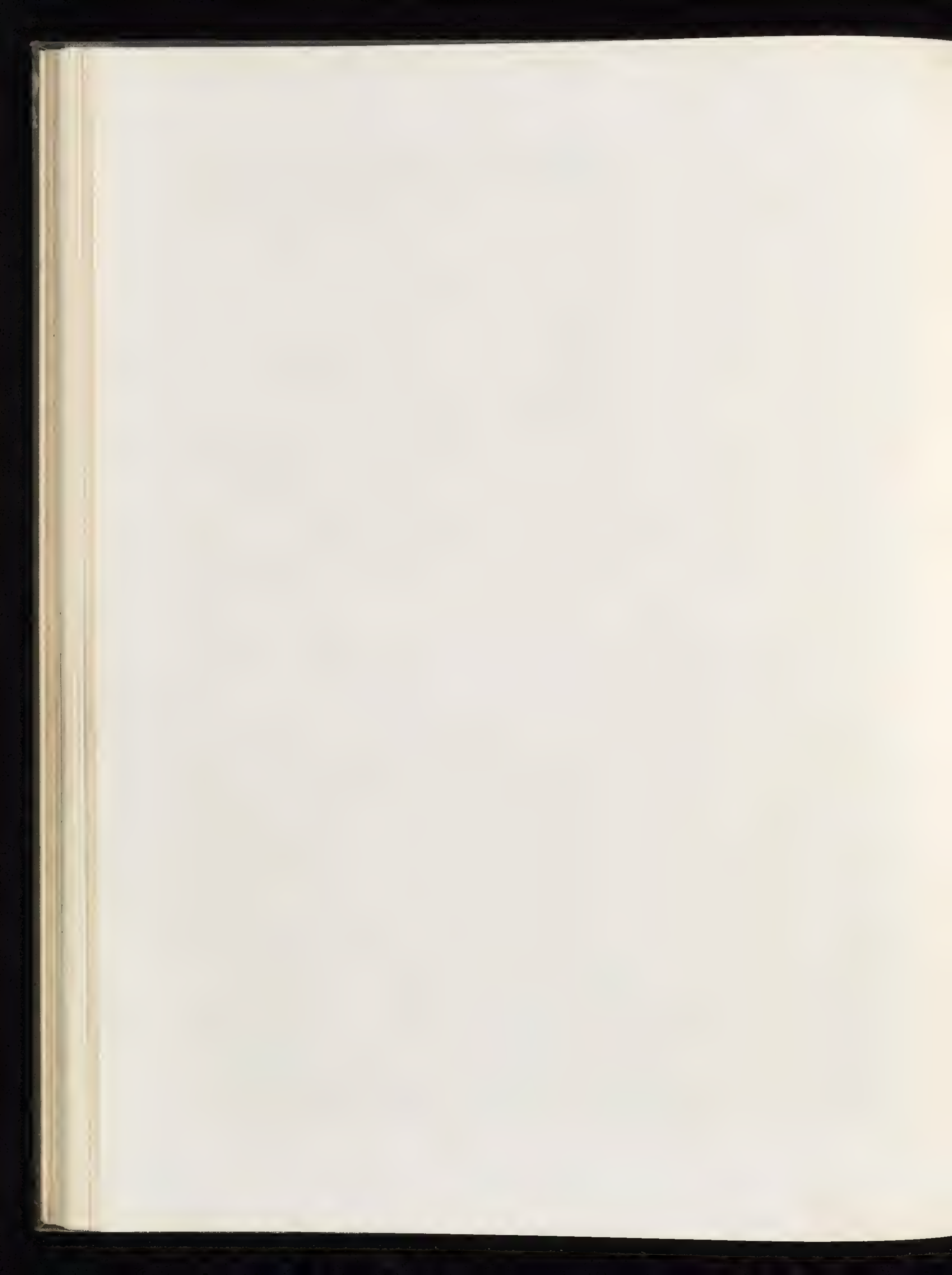
Vom Architekten J. Beneš.



Haustor, ganz aus geschmiedetem Eisen.

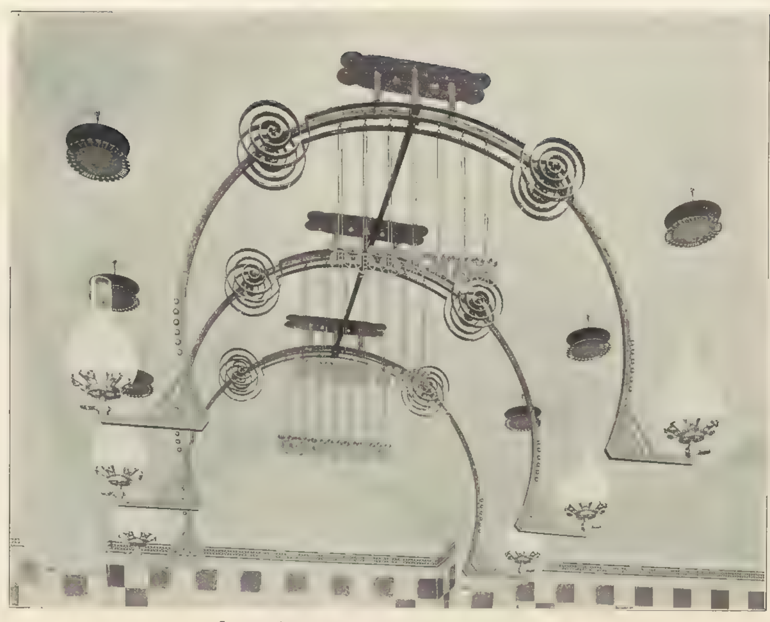
Vom Architekten J. Beneš.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

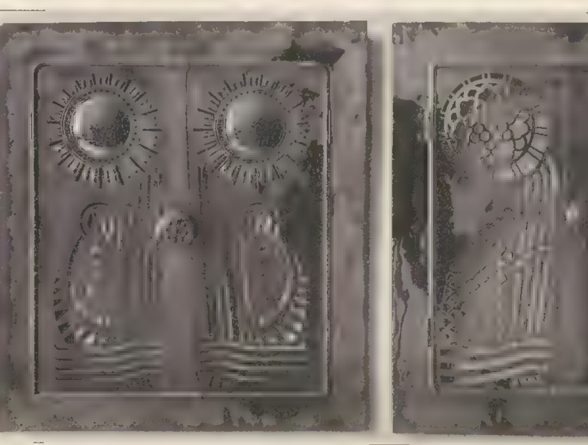


Kandelaber für Gasbeleuchtung in einem Prager Geschäftslokale.

Vom Architekten J. Beneš.



Luster in einem Prager Geschäftslokale.





Kamingitter aus Bronze.

Vom Architekten J. Beneš.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

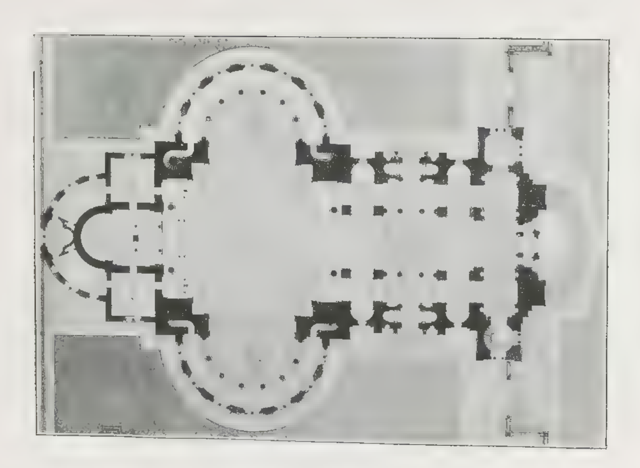




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Konkurrenz um die Kathedrale in Patras (Griechenland).

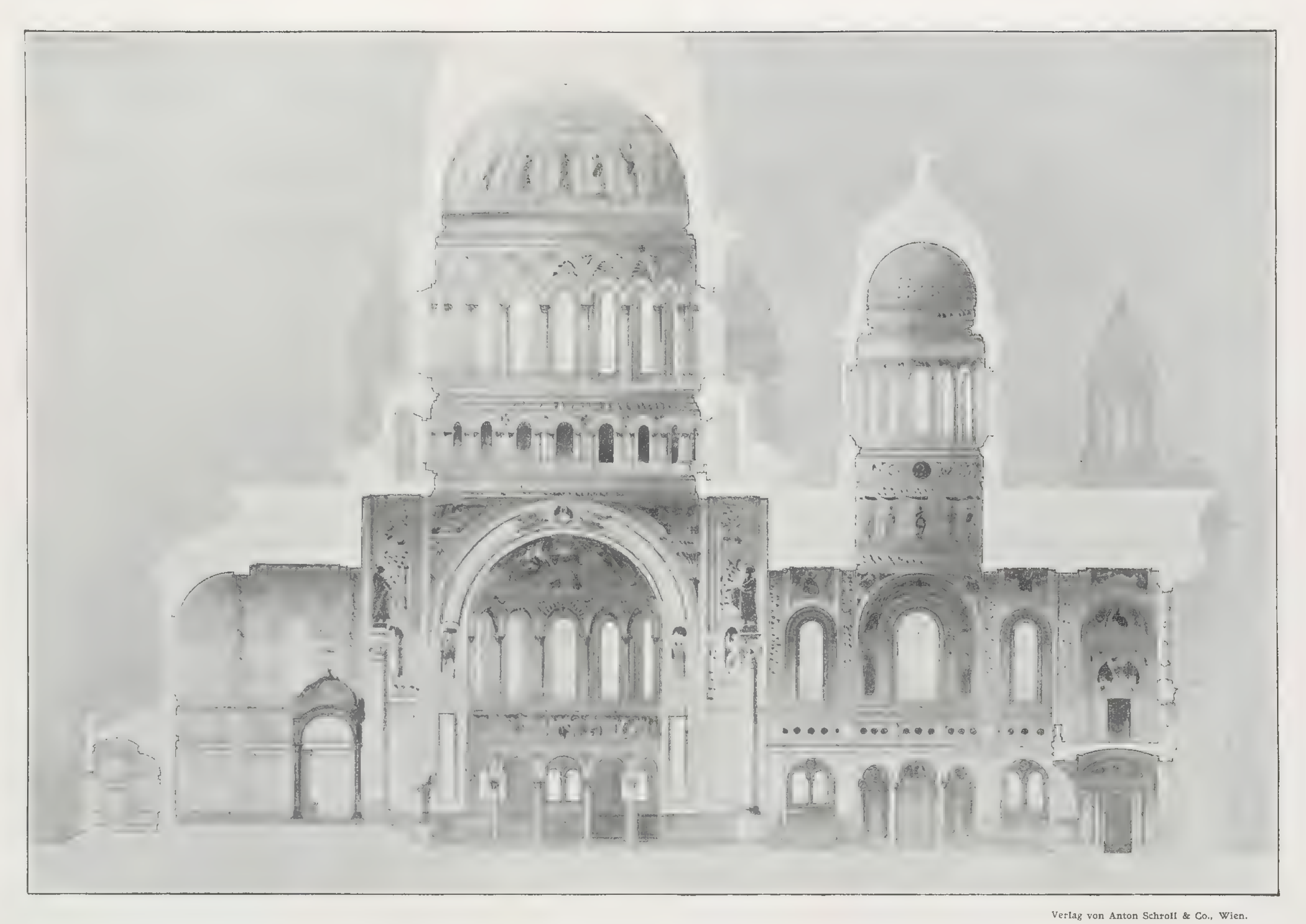
Vom Architekten Rud. Dick.



Konkurrenz um die Kathedrale in Patras (Griechenland).

Vom Architekten Rud. Dick.

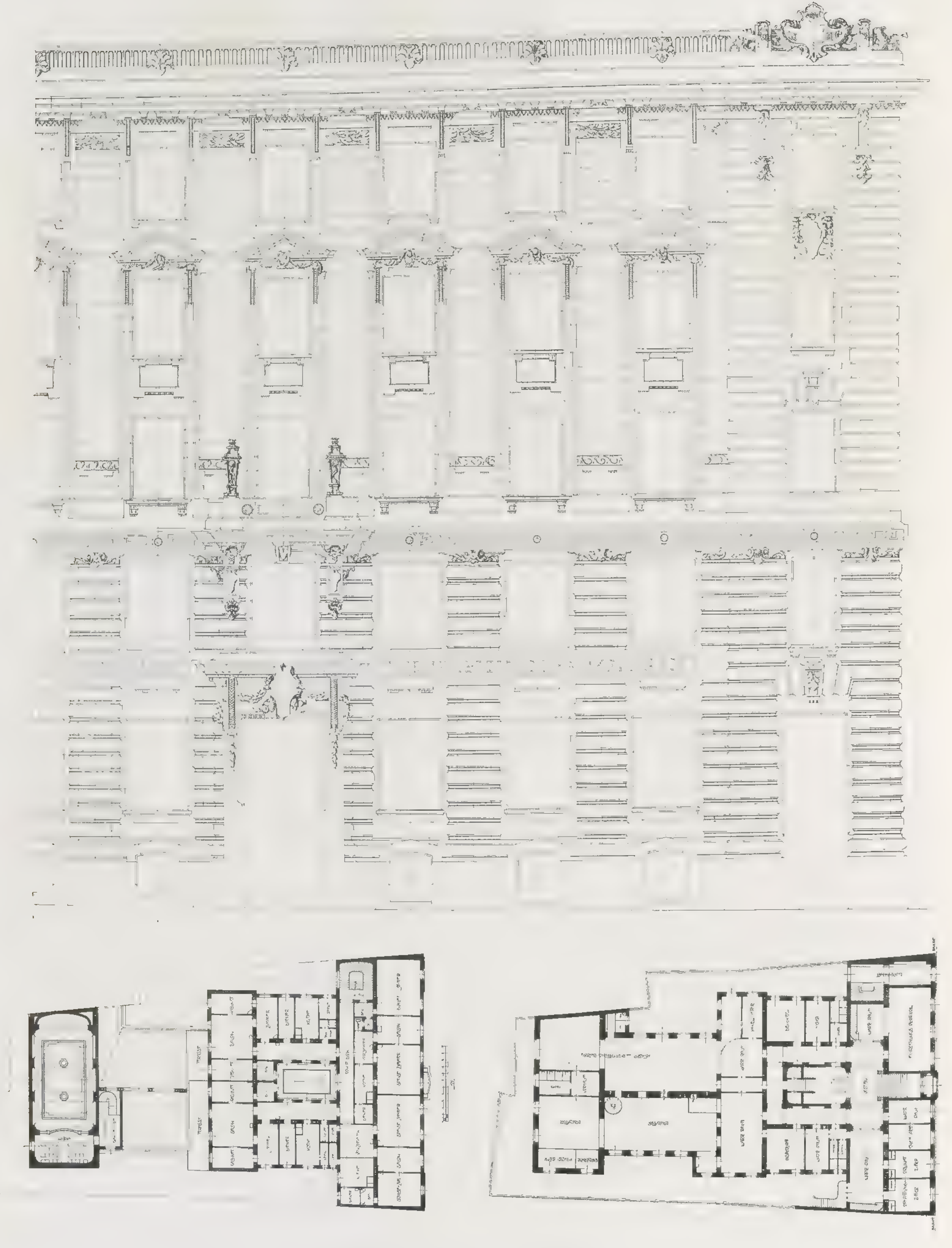
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Konkurrenz um die Kathedrale in Patras (Griechenland).

Vom Architekten Rud. Dick.



Die Bezirkskrankenkasse in Wien.

Vom Architekten Rud. Dick.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Waldhütte



Kleine Villa.



Mineral-Badehaus. Eingang in die Halle.

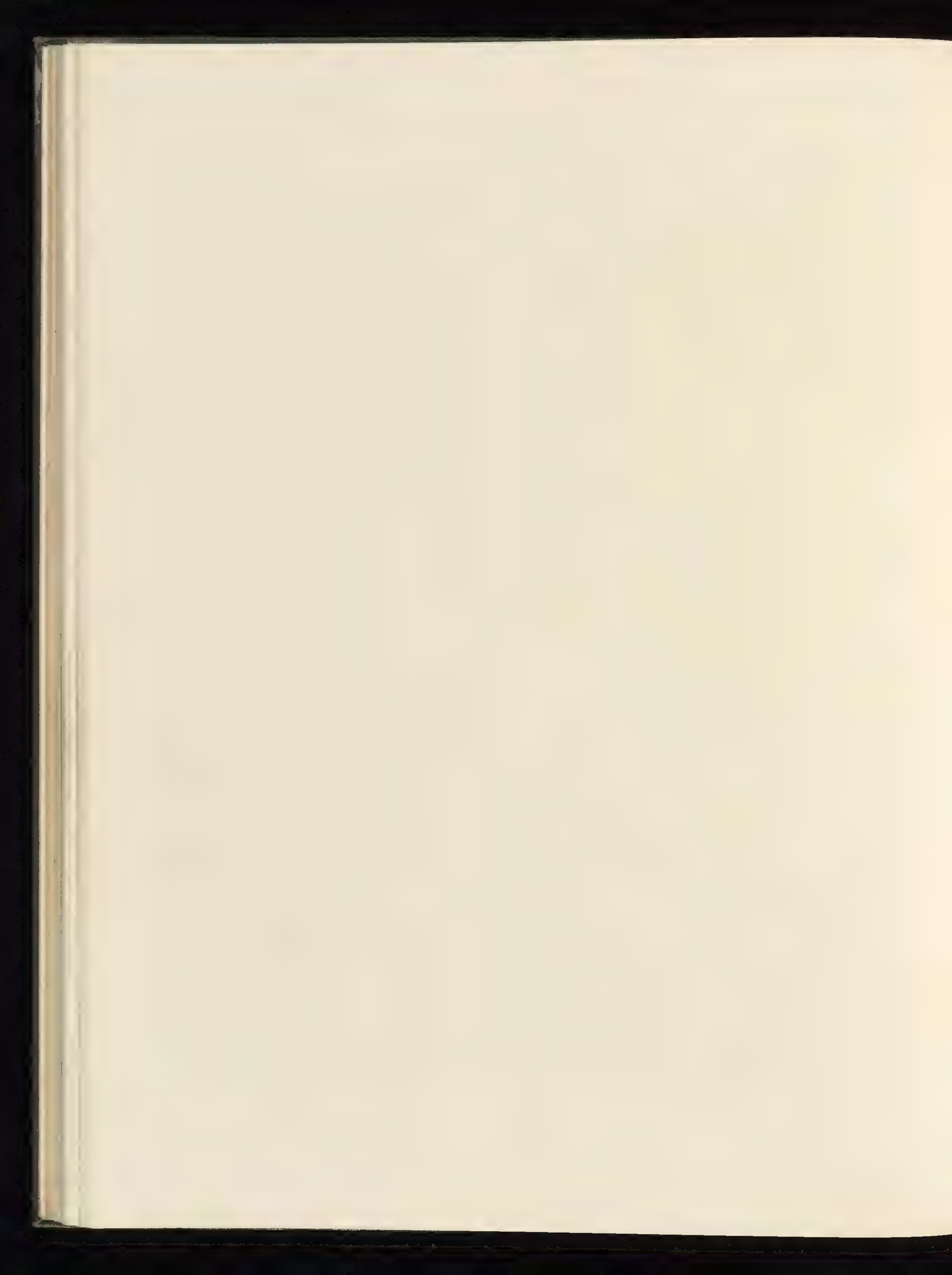


Mineral-Badehaus. Stiegenhäuser und Maschinenhaus.

Bad Luhatschowitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Wohnhaus mit Familienwohnungen.



Wohnhaus mit Familienwohnungen.

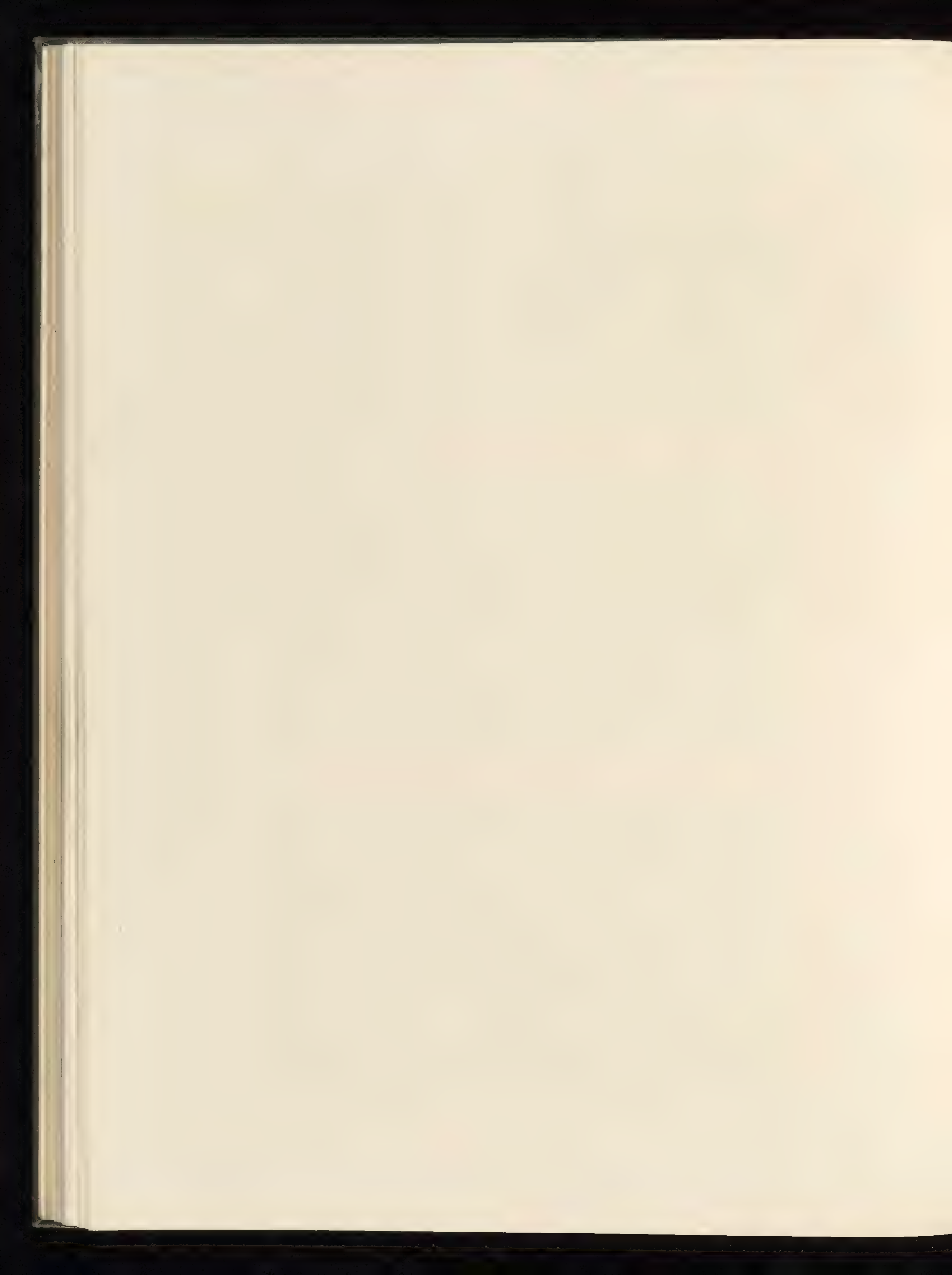


Inhalatorium.

Bad Luhatschowitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



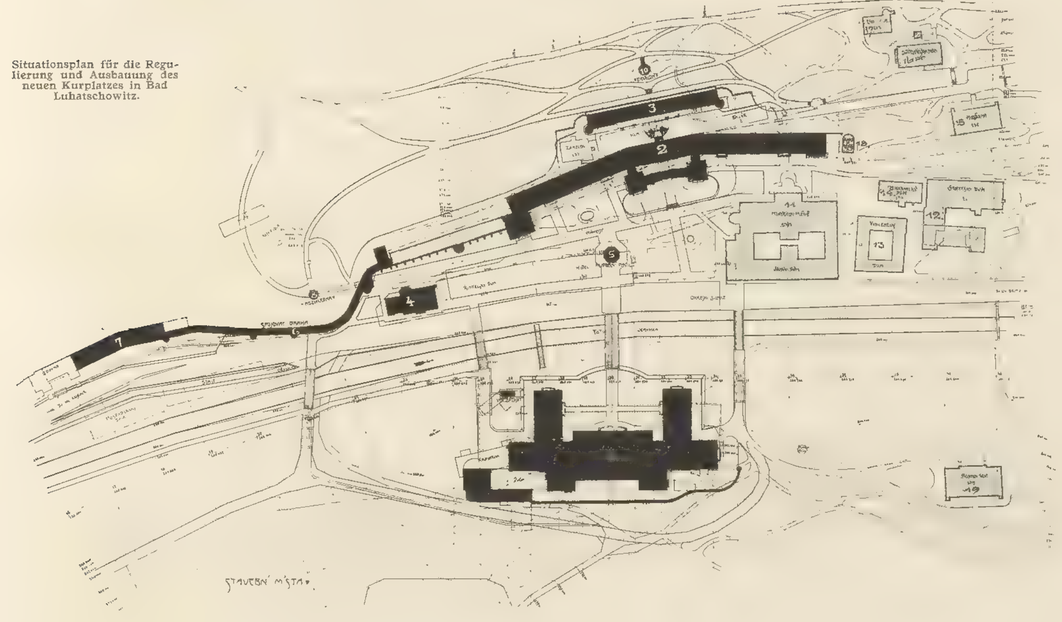


Mineral-Badehaus. Detail.



Mineralbad. Halle.

Situationsplan für die Regulierung und Ausbauung des neuen Kurplatzes in Bad Luhatschowitz.



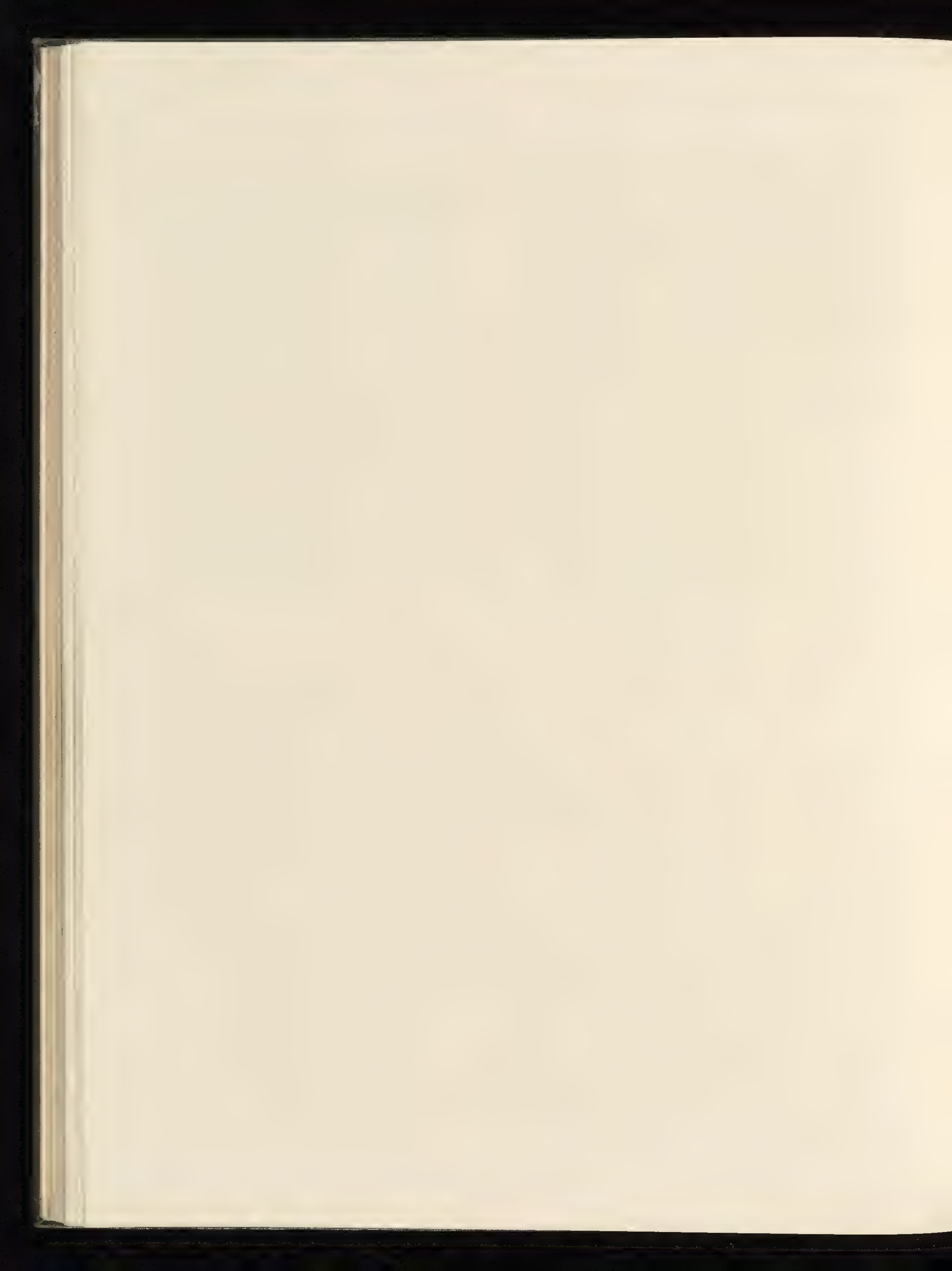
Erklärung:

1. Kurhaus.
2. Kolonnade an den Quellen.
3. Bazar.
4. Administrationsgebäude.
5. Musikpavillon.
6. Verbindungsbahn.
7. Magazin.
8. Aussichtspavillon.
9. Füllhaus.
10. Aussichtspavillon.
11. Mineral-Badehaus.
12, 13, 14, 15, 16, 18. Alte Wohnhäuser und Villen.
17. Waldhütte.
18. Kapelle.

Bad Luhatschowitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Musikpavillon.

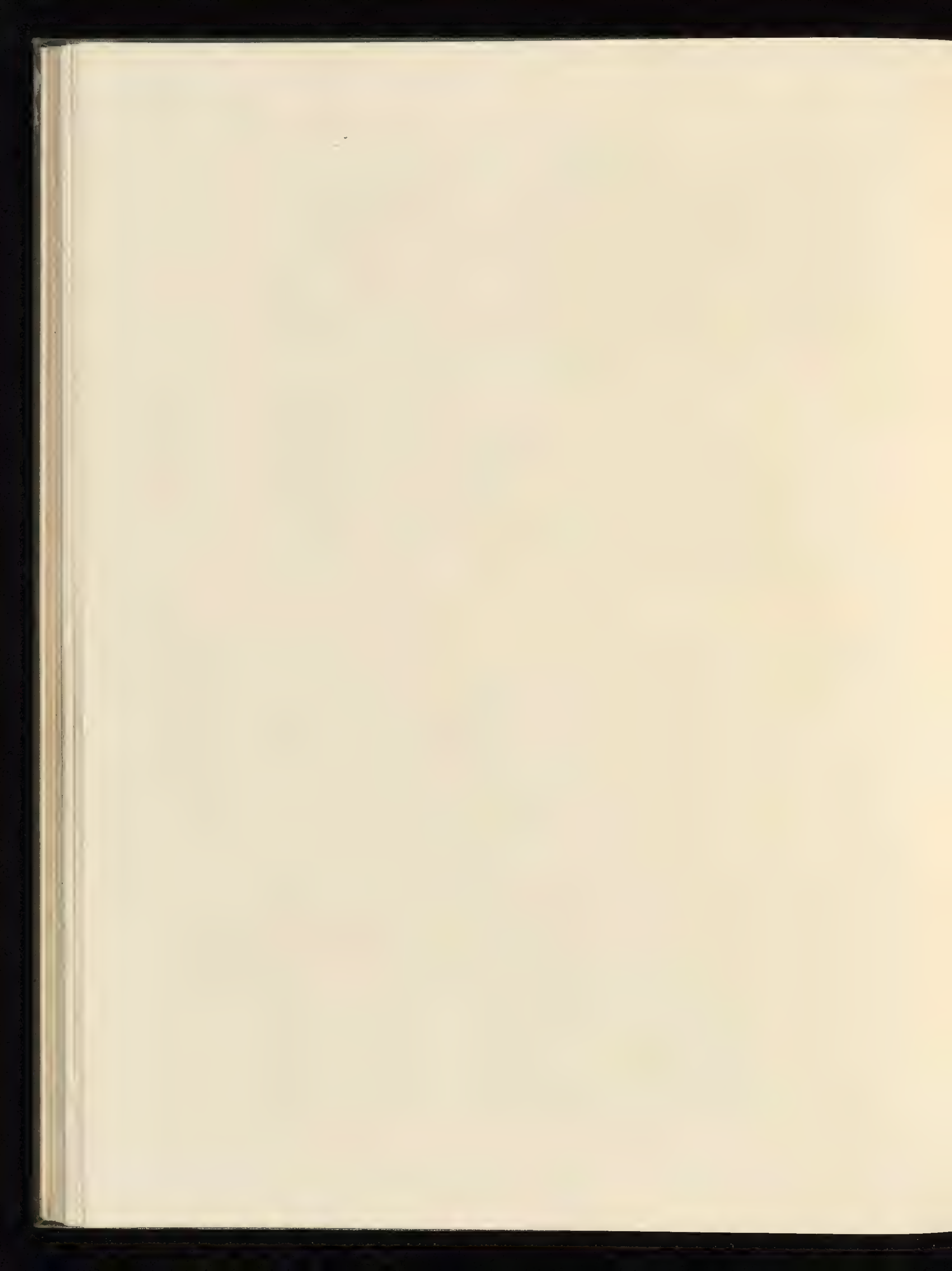


Vorbau einer Restauration.

Bad Luhatschowitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



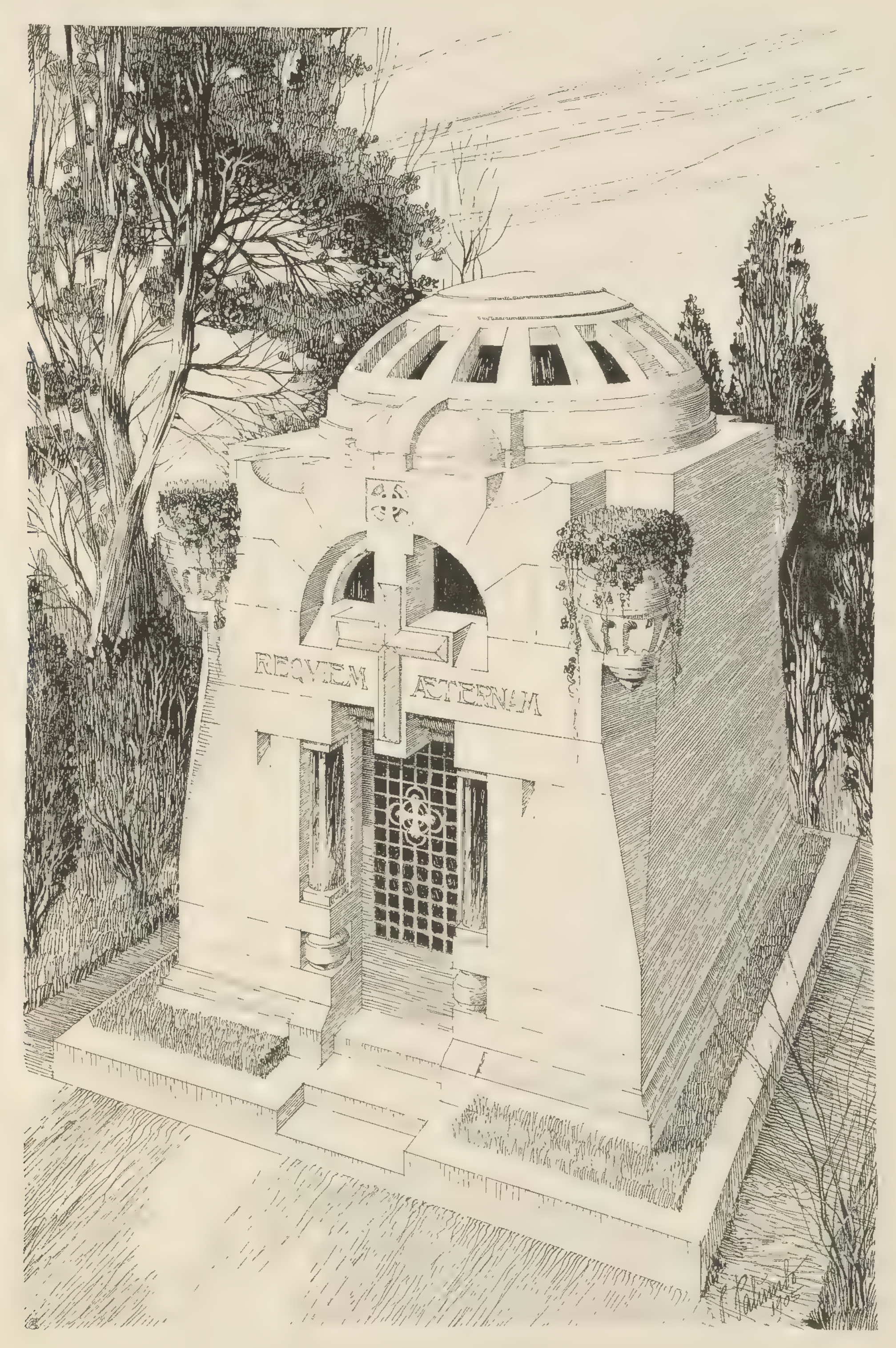


Bad Luhatschowitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

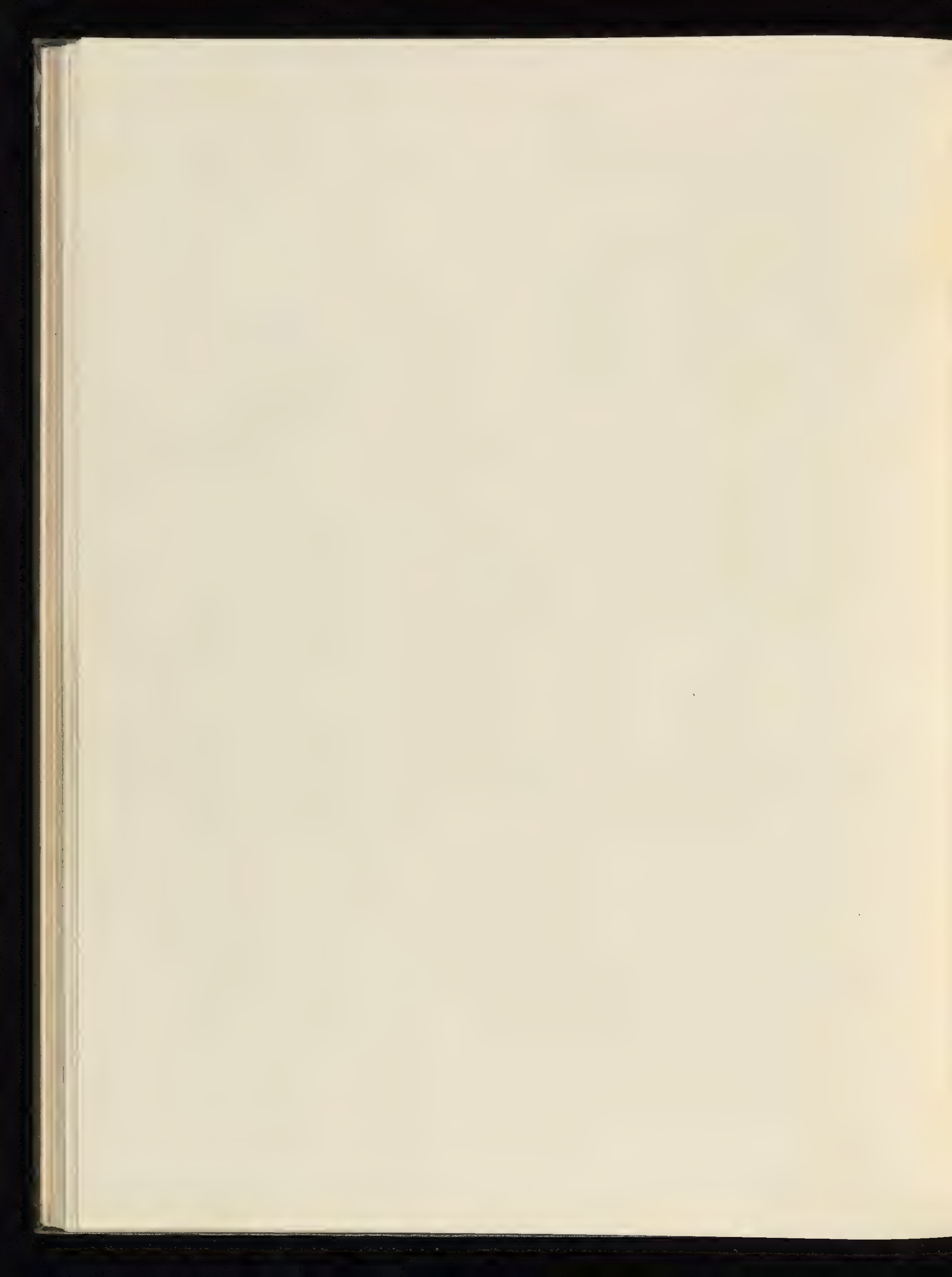




Mausoleum auf dem Friedhofe „S. Miniato“ bei Florenz.

Vom Architekten P. Palumbo.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Entwurf Josef Drahoňovský. Ausführung Emil Fikar.

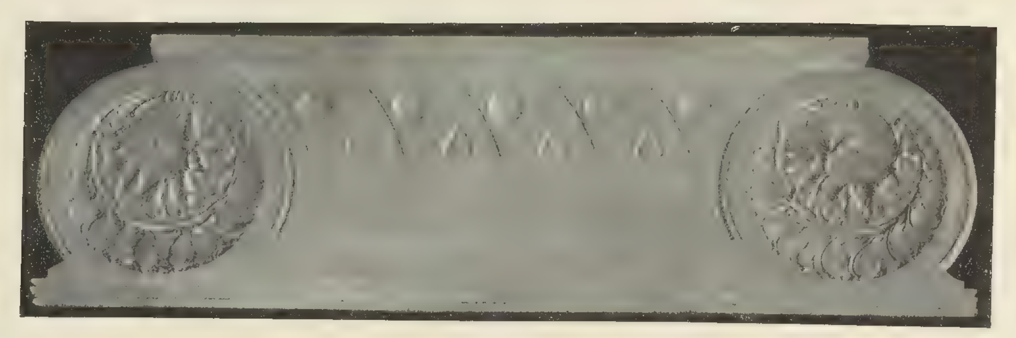


J. Vorel und J. Čapek.

Antonín Strunz
und
Antonín Mara.



Ausgeführte Bauornamente
von Prager Bildhauern.



Heinrich Řiha.



Heinrich Řiha.



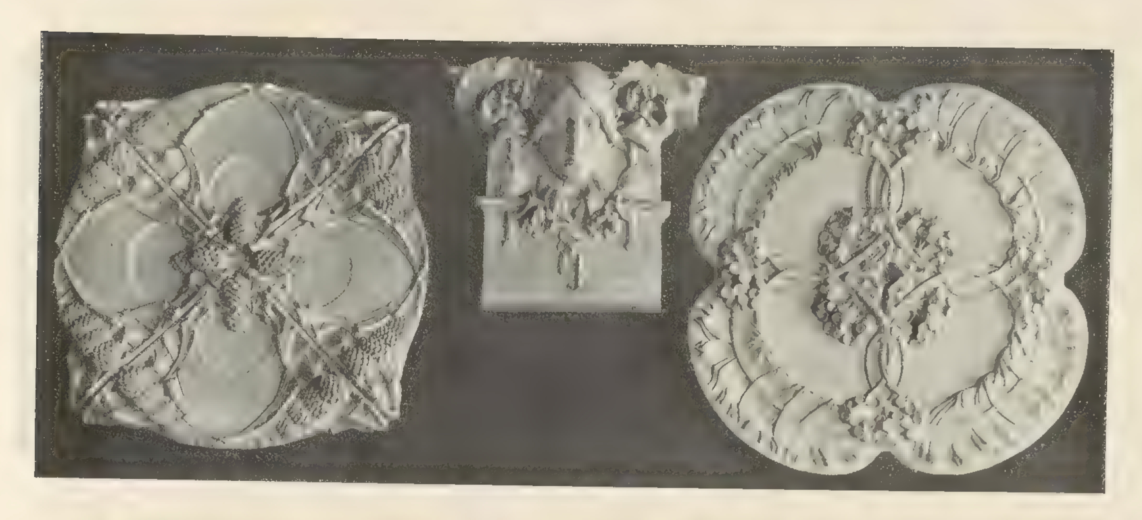
Heinrich Řiha.

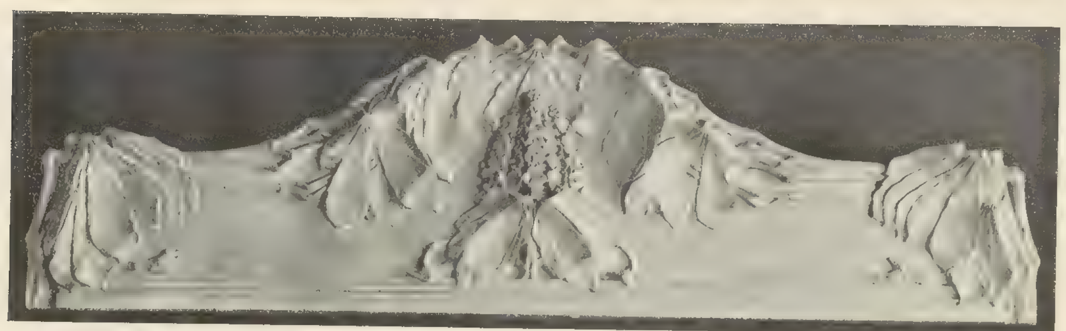


J. Vorel und J. Čapek.

Ausgeführte Bauornamente von Prager Bildhauern.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





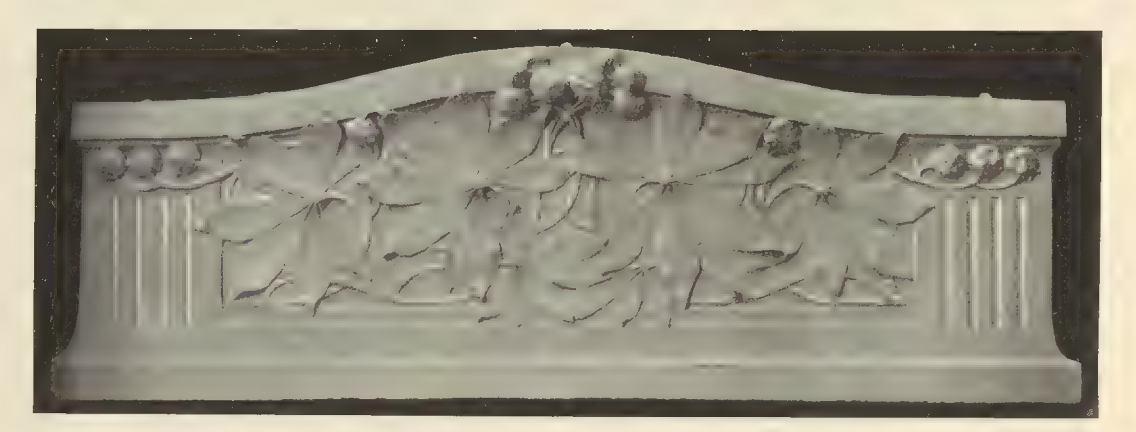


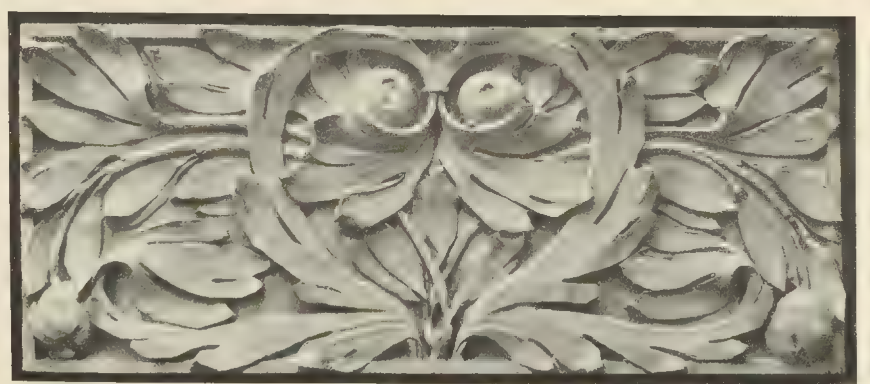
Heinrich Říha.

Ausgeführte Bauornamente von Prager Bildhauern.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.







Entwurf von Josef Drahoňovský. Ausführung Emil Fikar.

Ausgeführte Bauornamente von Prager Bildhauern.

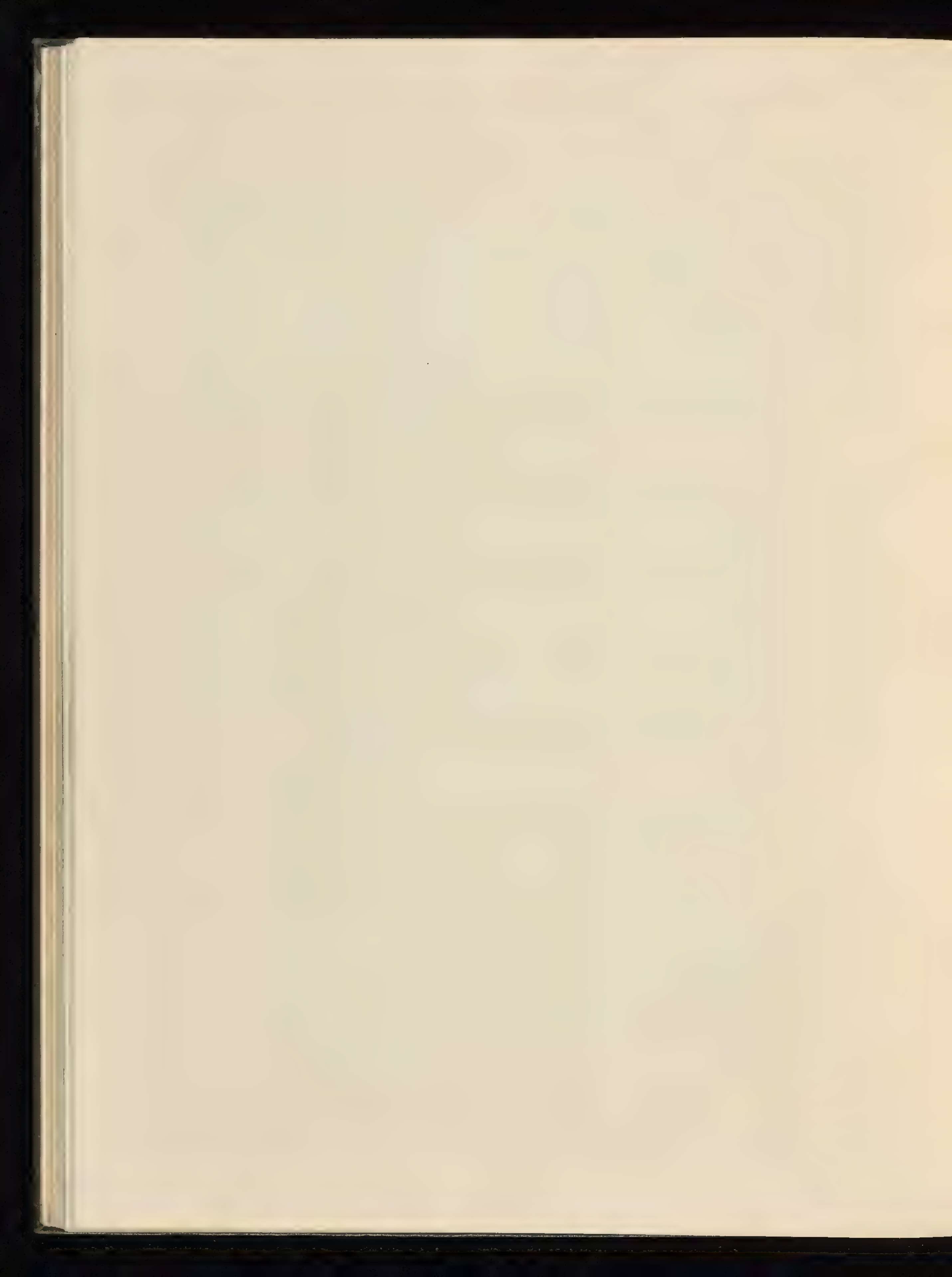
Verlag von Anton Schroll & Co. Wien.

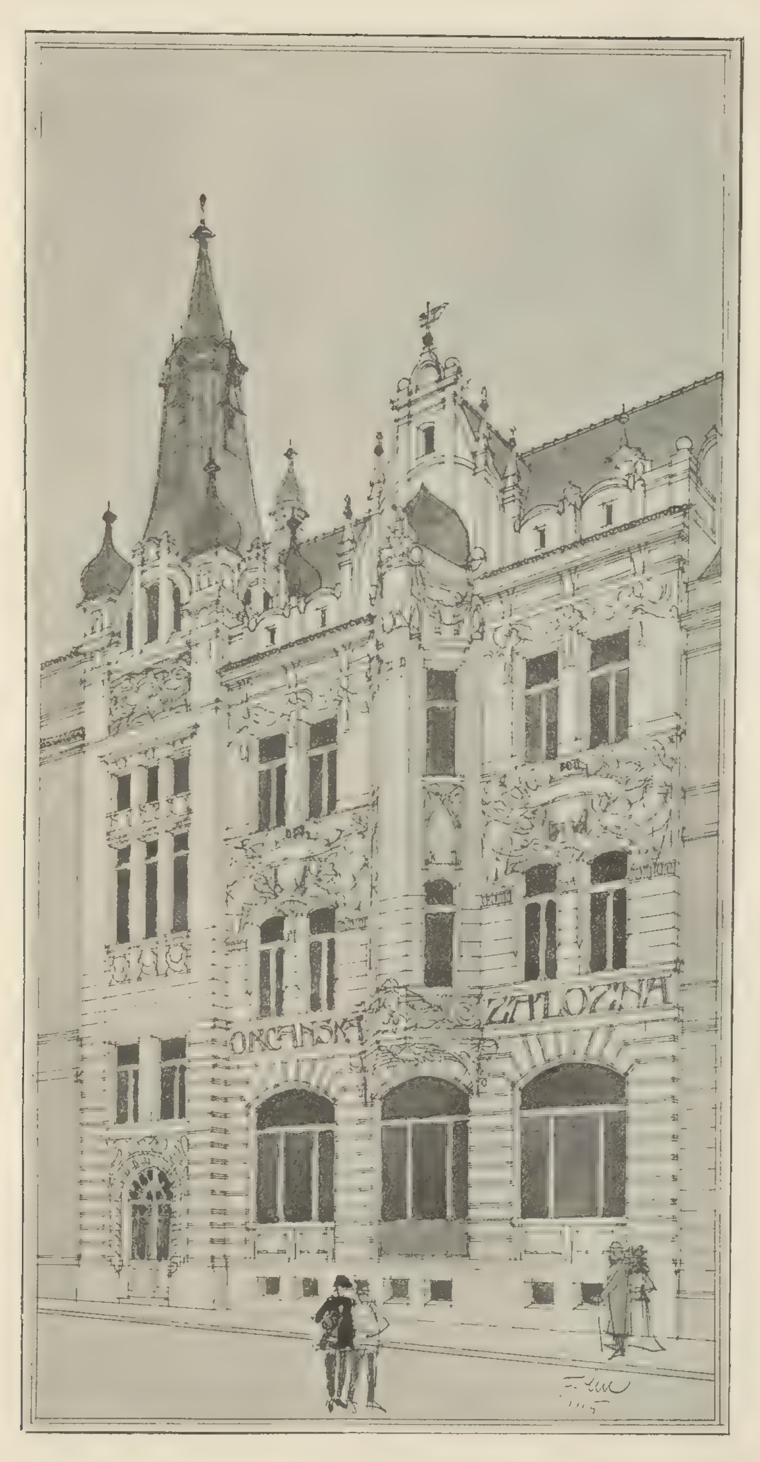


Grand Hotel in Graz.

Vom Architekten Marcell Kammerer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

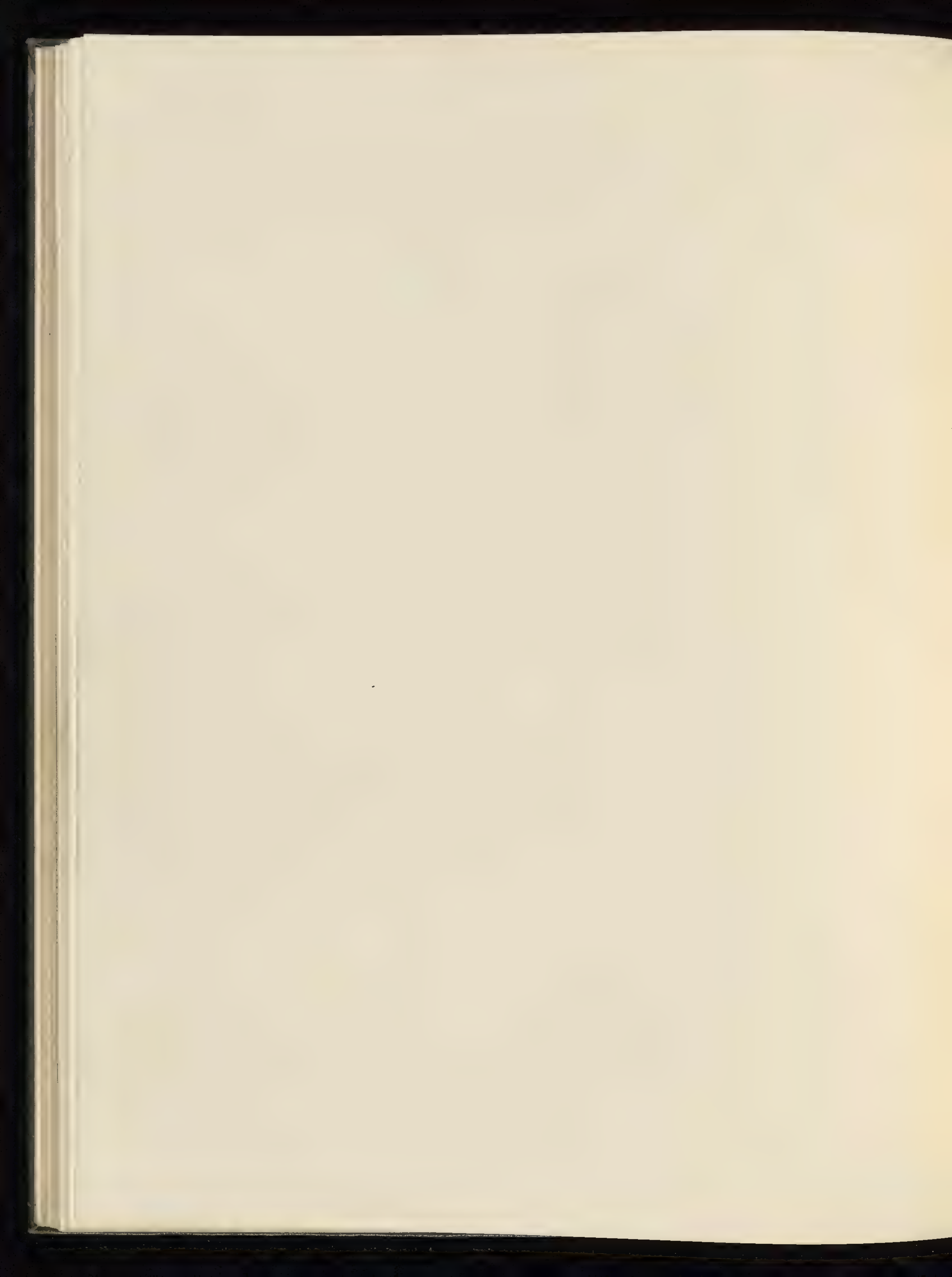




Konkurrenz-Entwurf für die Vorschußkasse in Časlau.

Vom Architekten F. Cuc.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

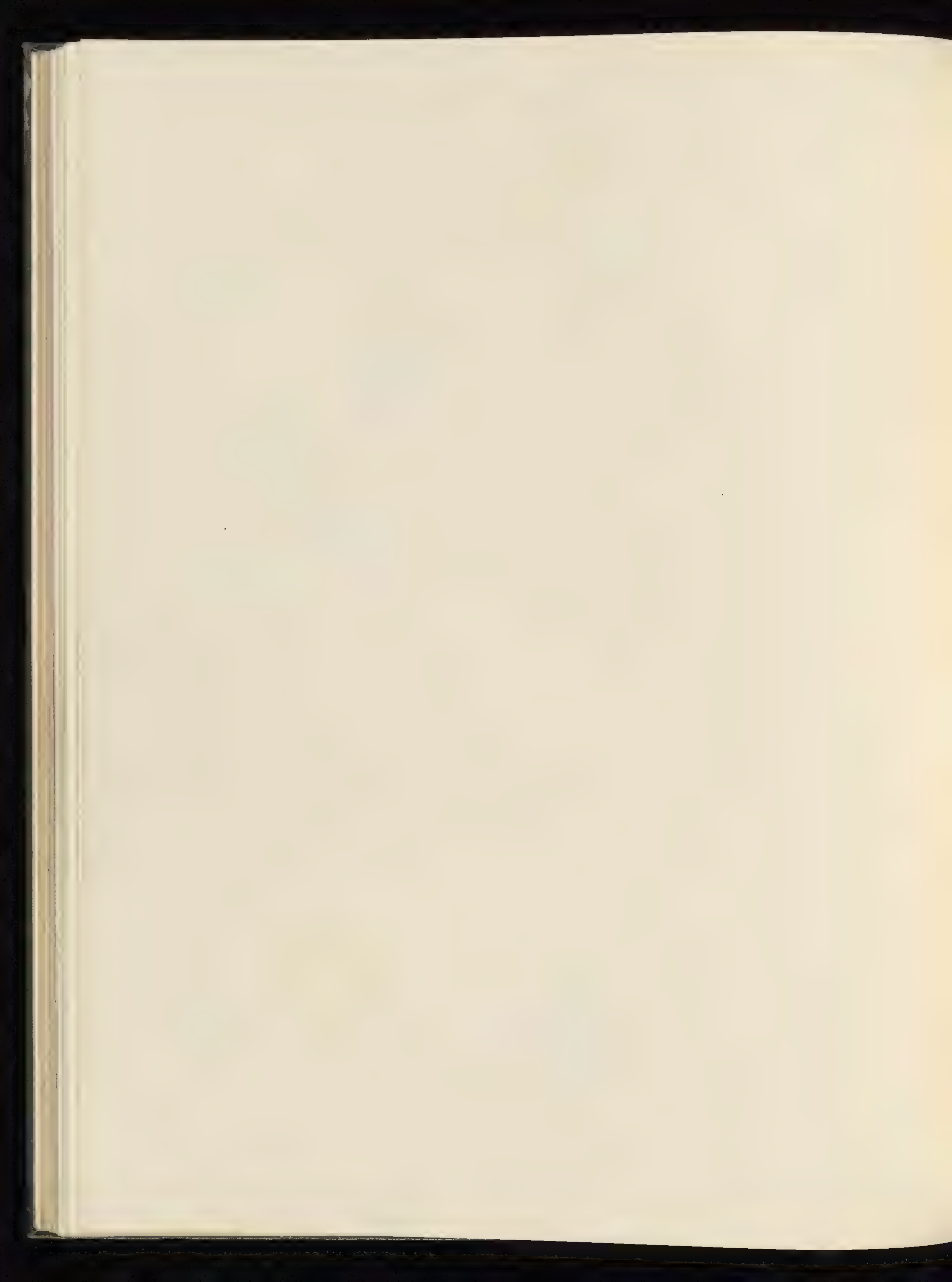


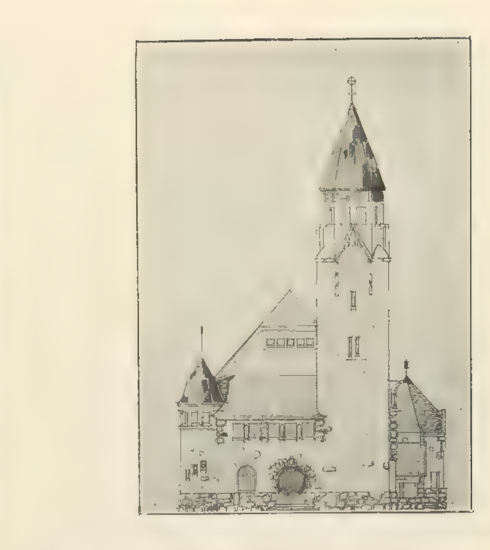


Haus Girardot in Honnef am Rhein.

Vom Architekten und königl. Oberlehrer P. Nantke.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



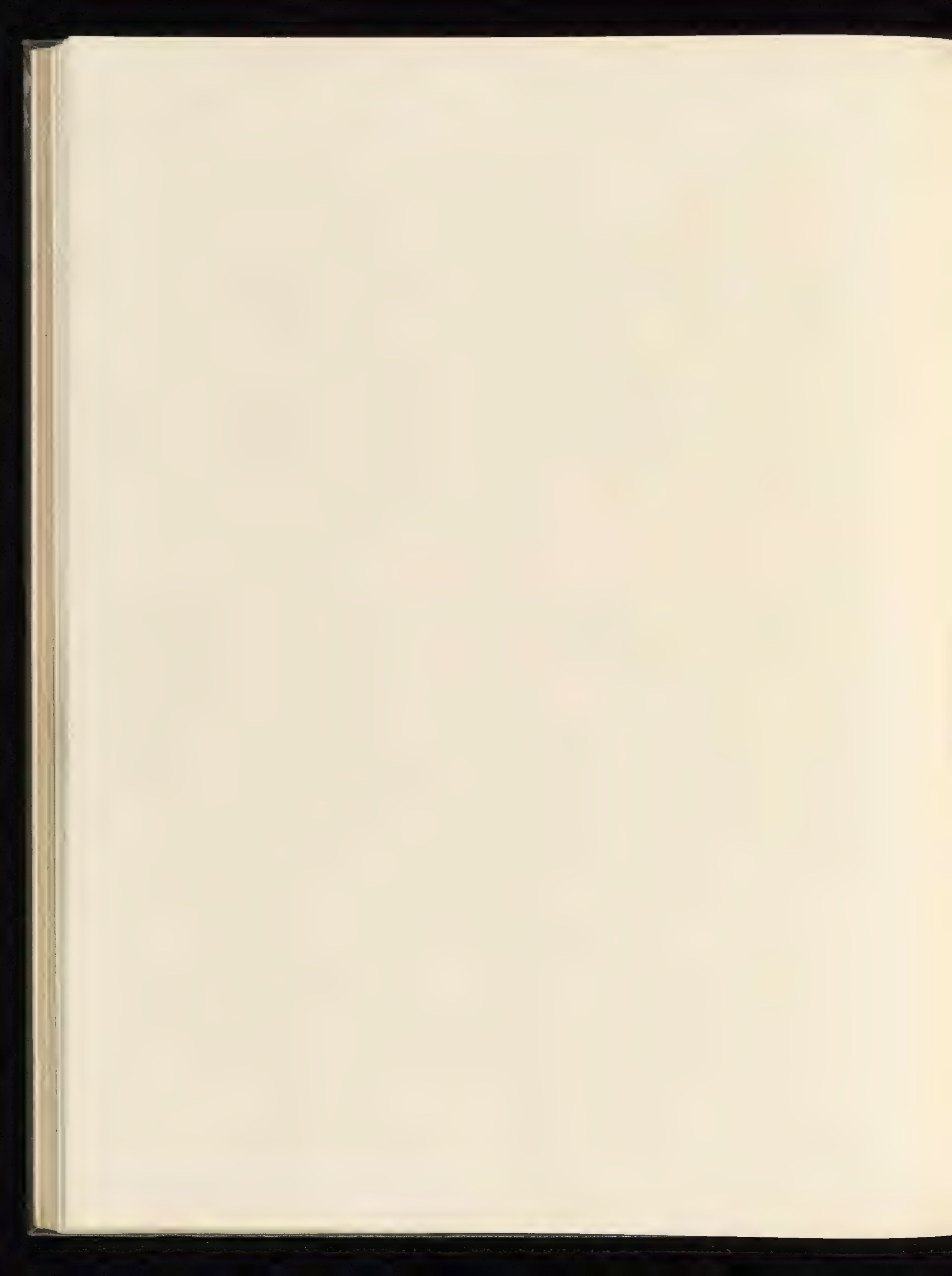




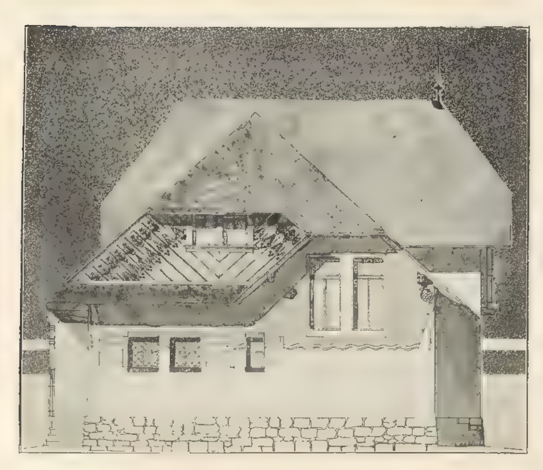
Kapelle für Reichenberg.

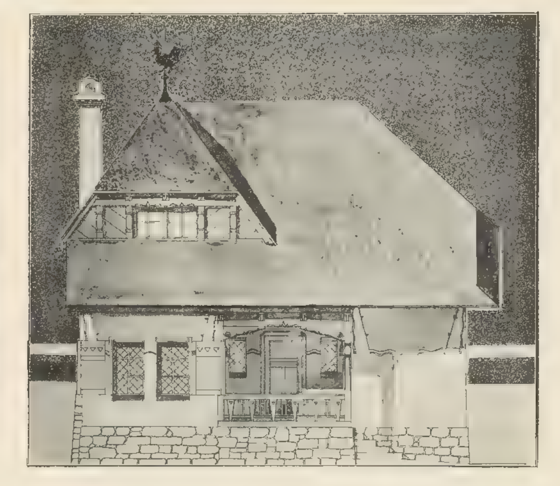
Entwurf von den Architekten M. Kühn und Heinrich Fanta.

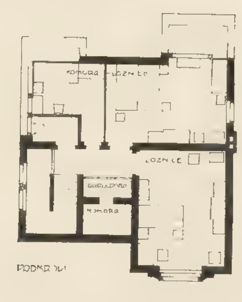
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

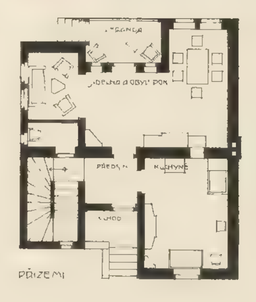








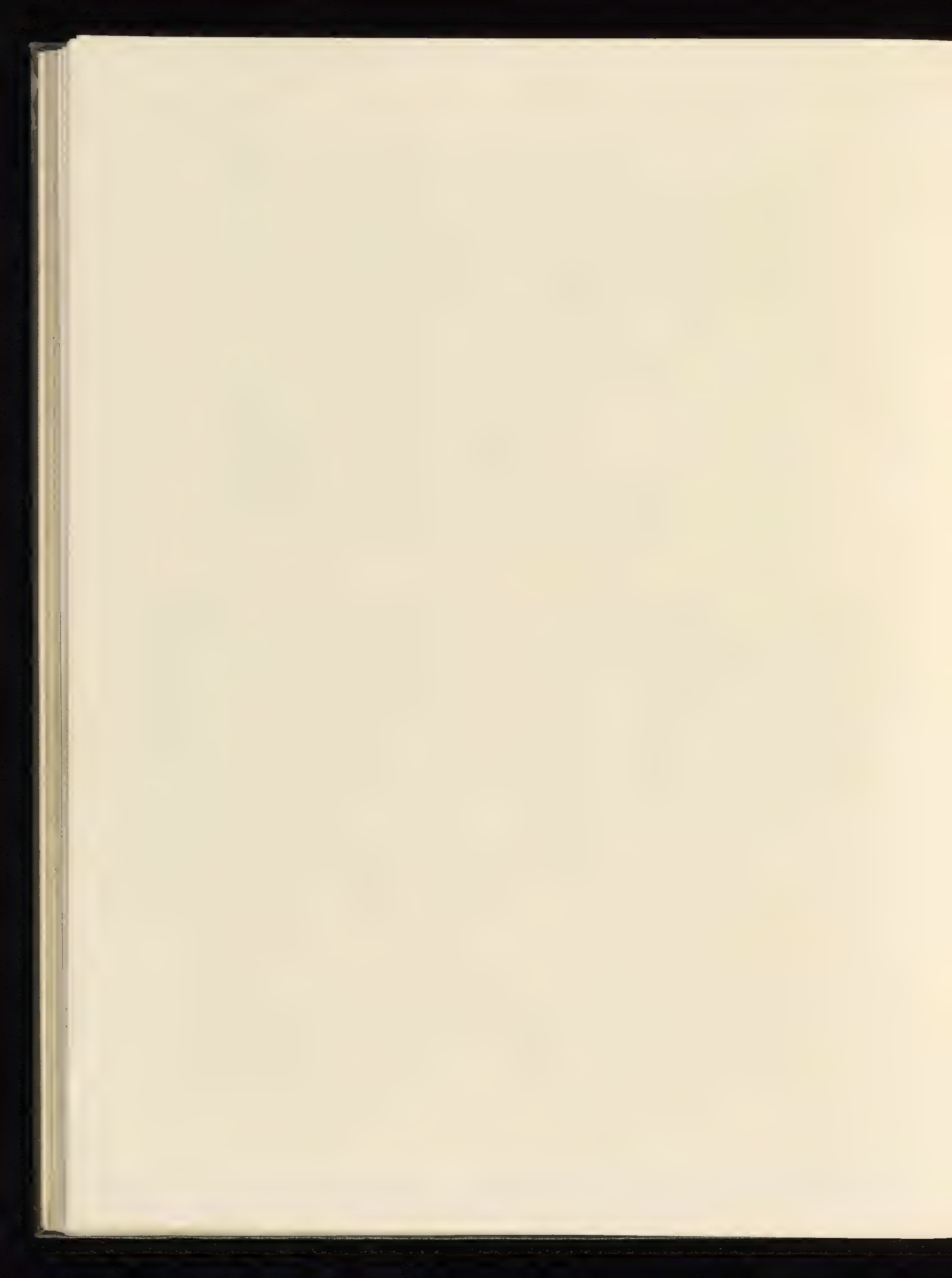




Entwurf einer Villa.

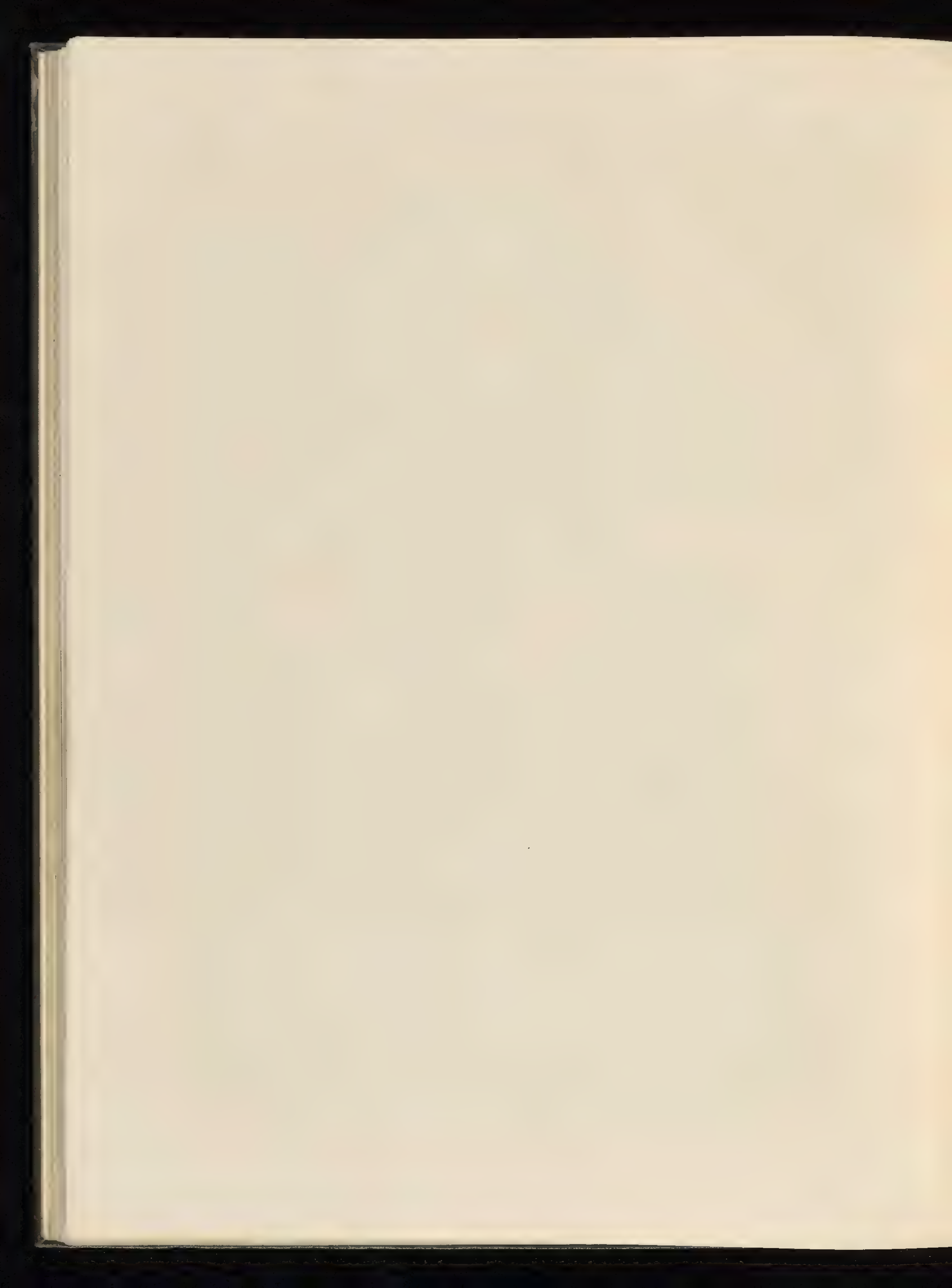
Vom Architekten Ottokar Novotný.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Entwurf für ein Cafe-Restaurant in Wien.





Hauptansicht des Stabsgebäudes.



Mannschaftsgebäude I. Arrest. Seitenansicht Stabsgebäude.



Unteroffiziersgebaude.

Die k. u. k. Trainkaserne in Wien.

Von den Architekten Rudolf Tropsch und Hans Prutscher.



Stabsgebäude.

Seitenansicht Stabsgebäude.

Die k. u. k. Trainkaserne in Wien.

Von den Architekten Rudolf Tropsch und Hans Prutscher.

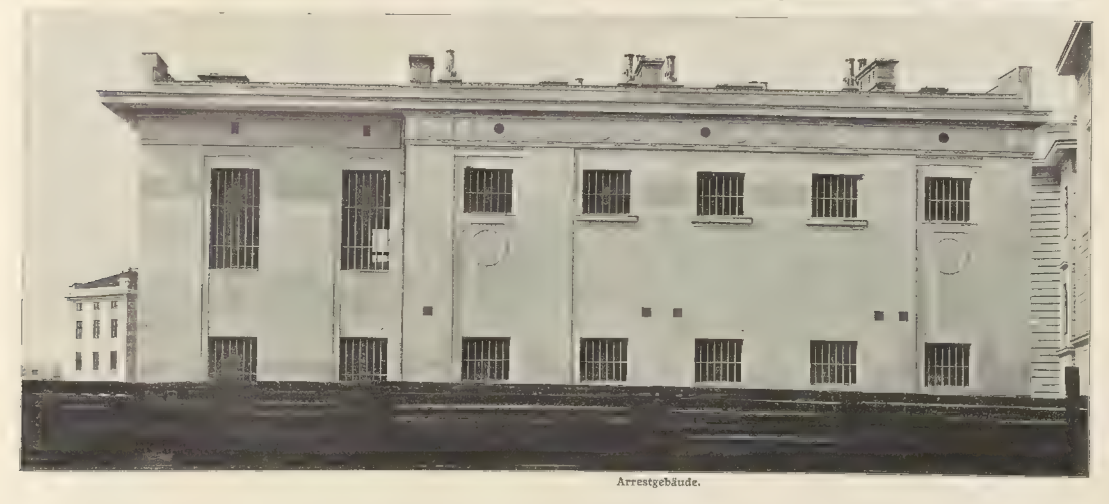
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Leichenwagenremise.



Kontumaz-Stallungen.



Arrestgebäude.

Die k. u. k. Trainkaserne in Wien.

Von den Architekten Rudolf Tropsch und Hans Prutscher.

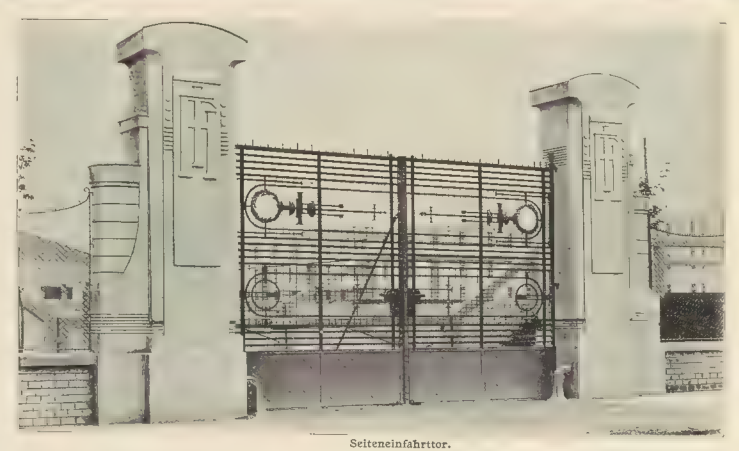


Mannschaftsgebäude II.



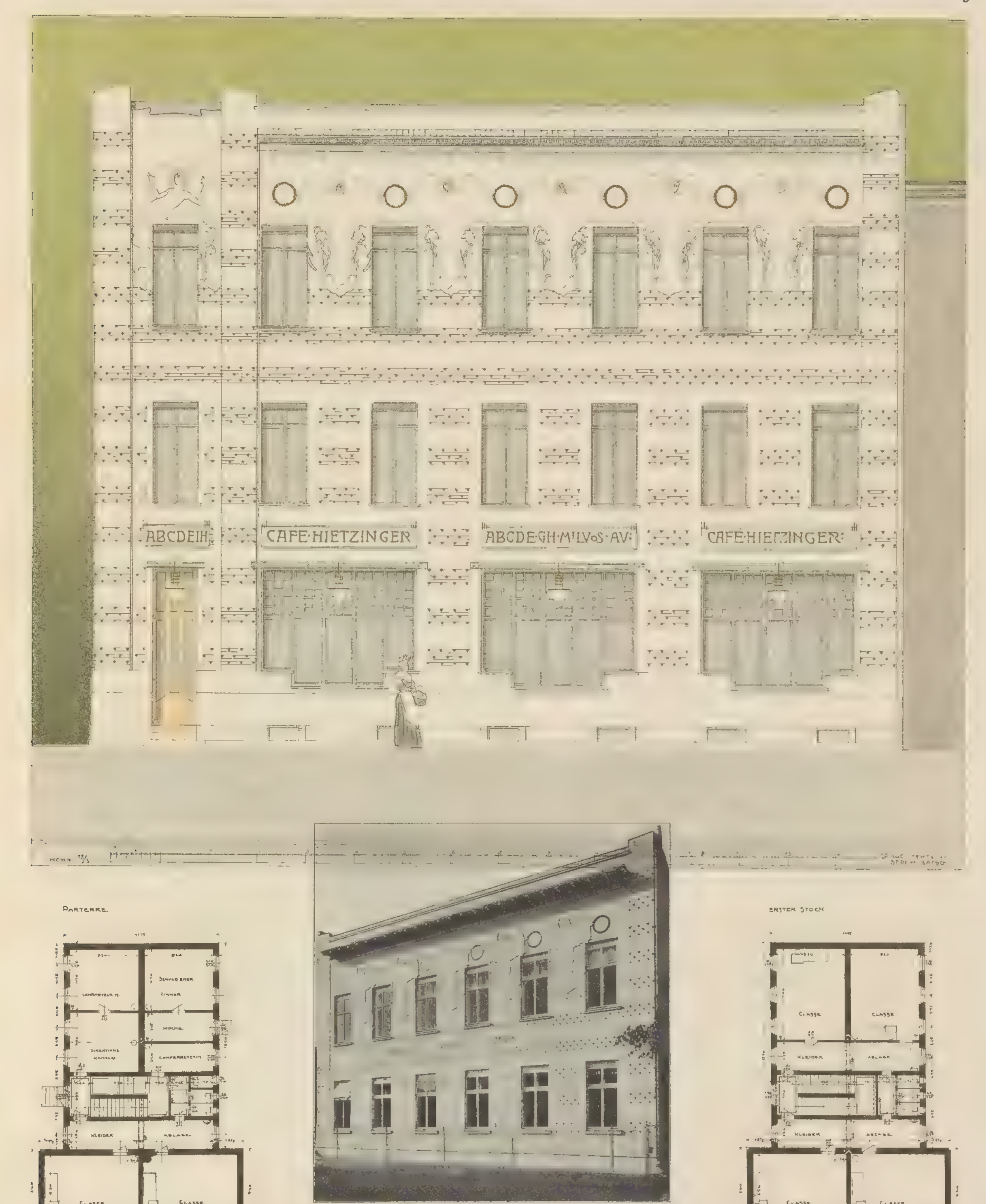
Ausrüstungsdepot.

Die k. u. k.
Trainkaserne
in Wien.



Seiteneinfahrttor.

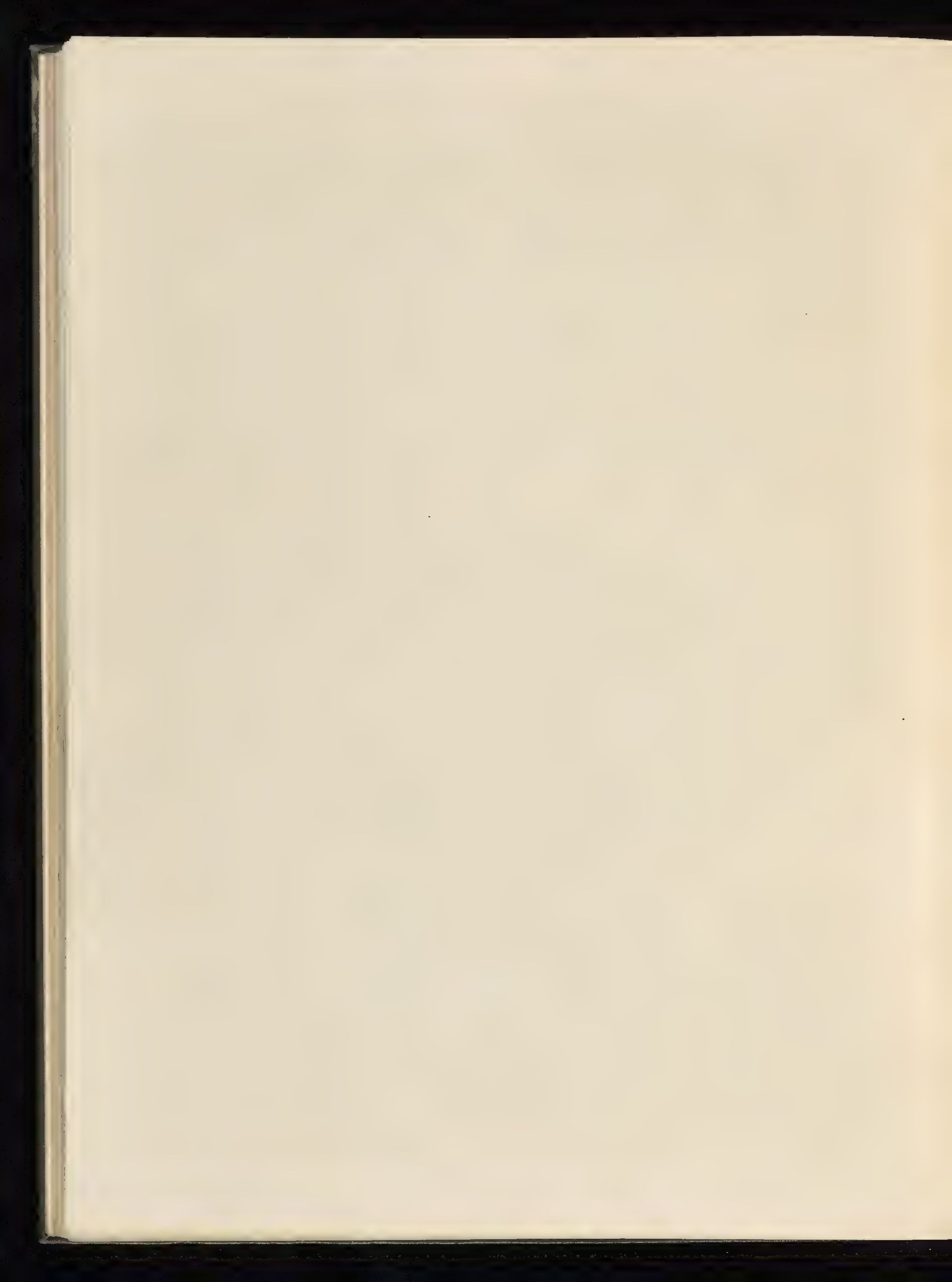
Von den Architekten
Rudolf Tropsch und
Hans Prutscher.

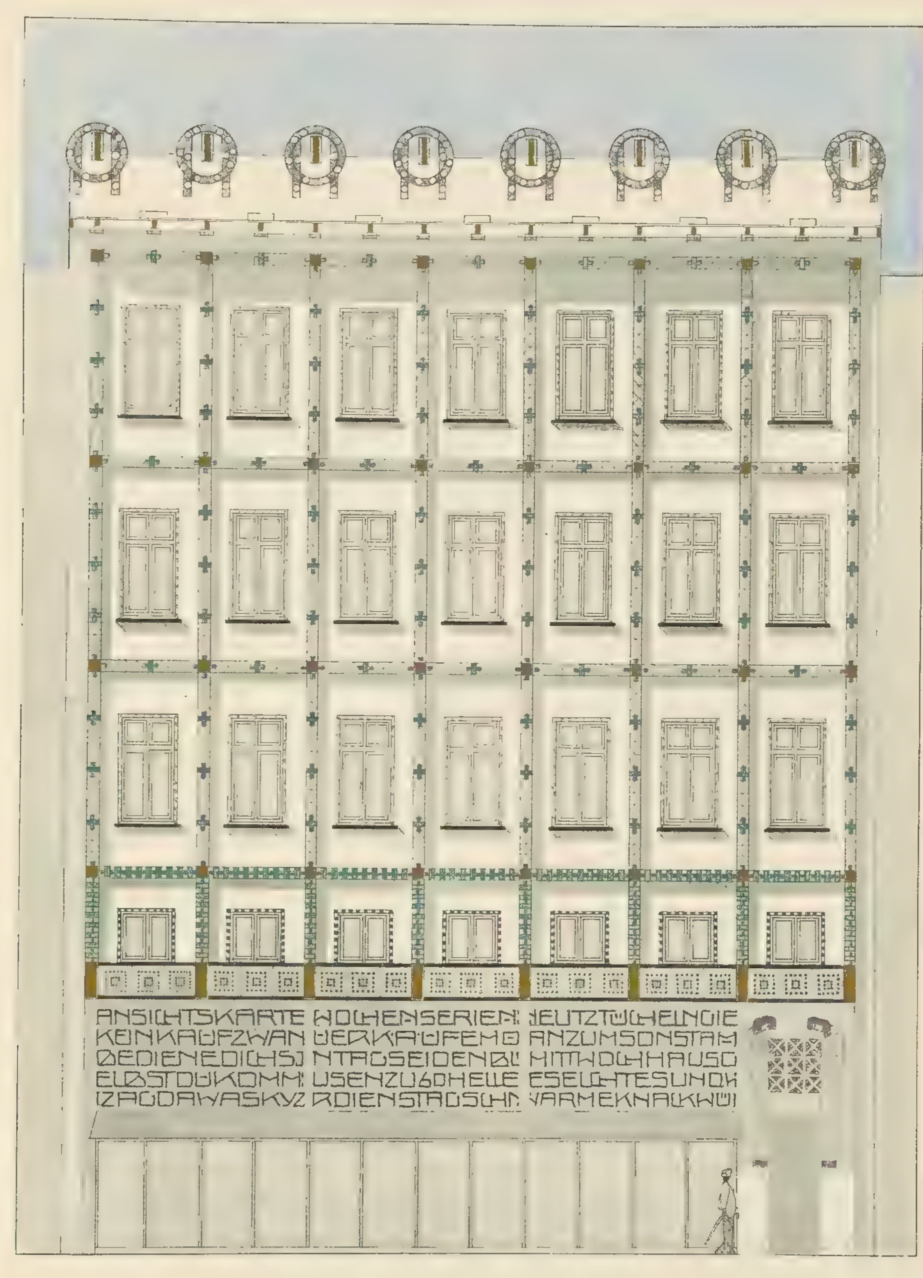


Mädchen-Lyzeum in Mödling.

Vom Architekten Sepp Hubatsch.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

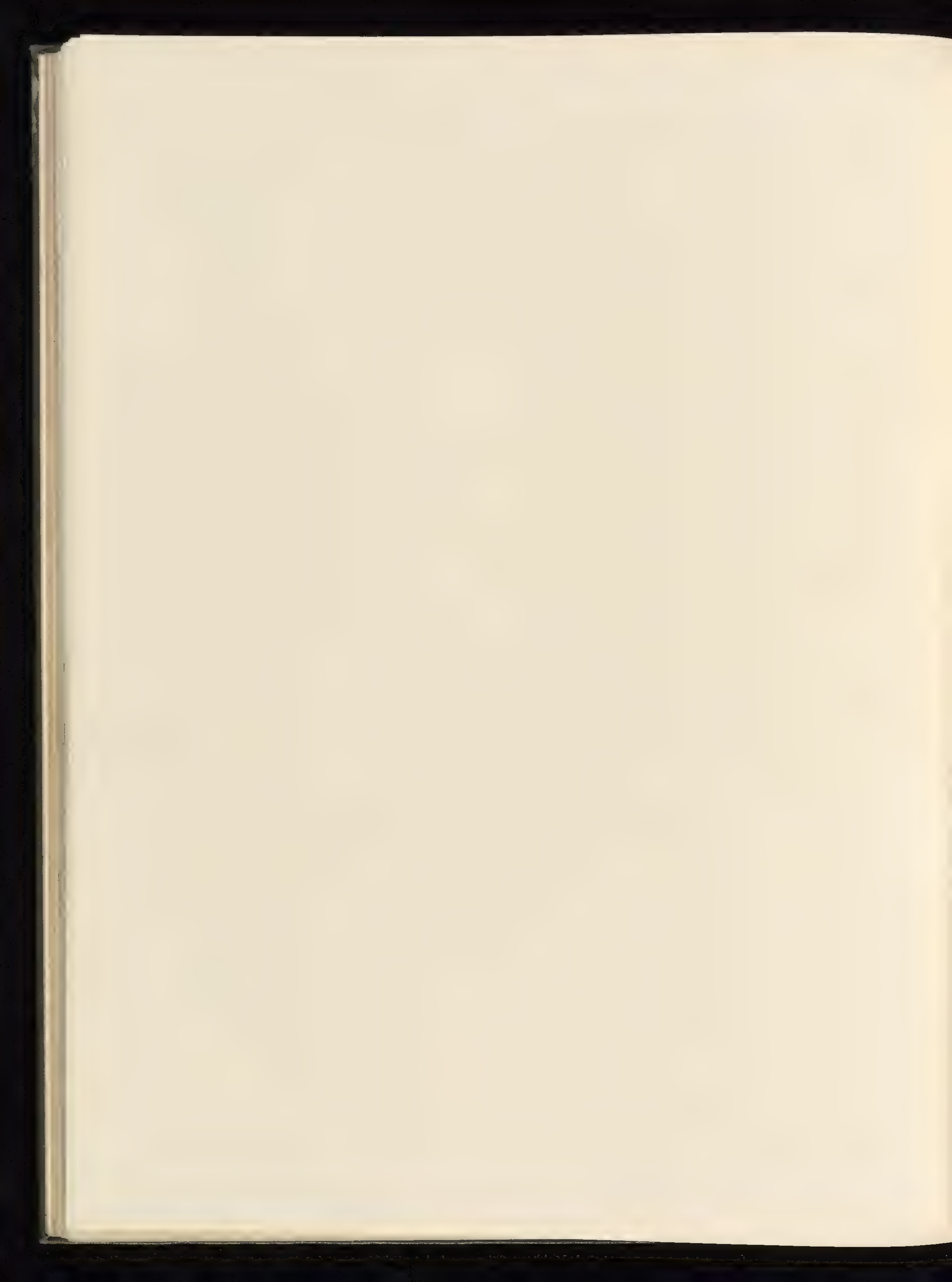




Geschäfts- und Wohnhaus für Wien.

Vom Architekten Otto Schönthal

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

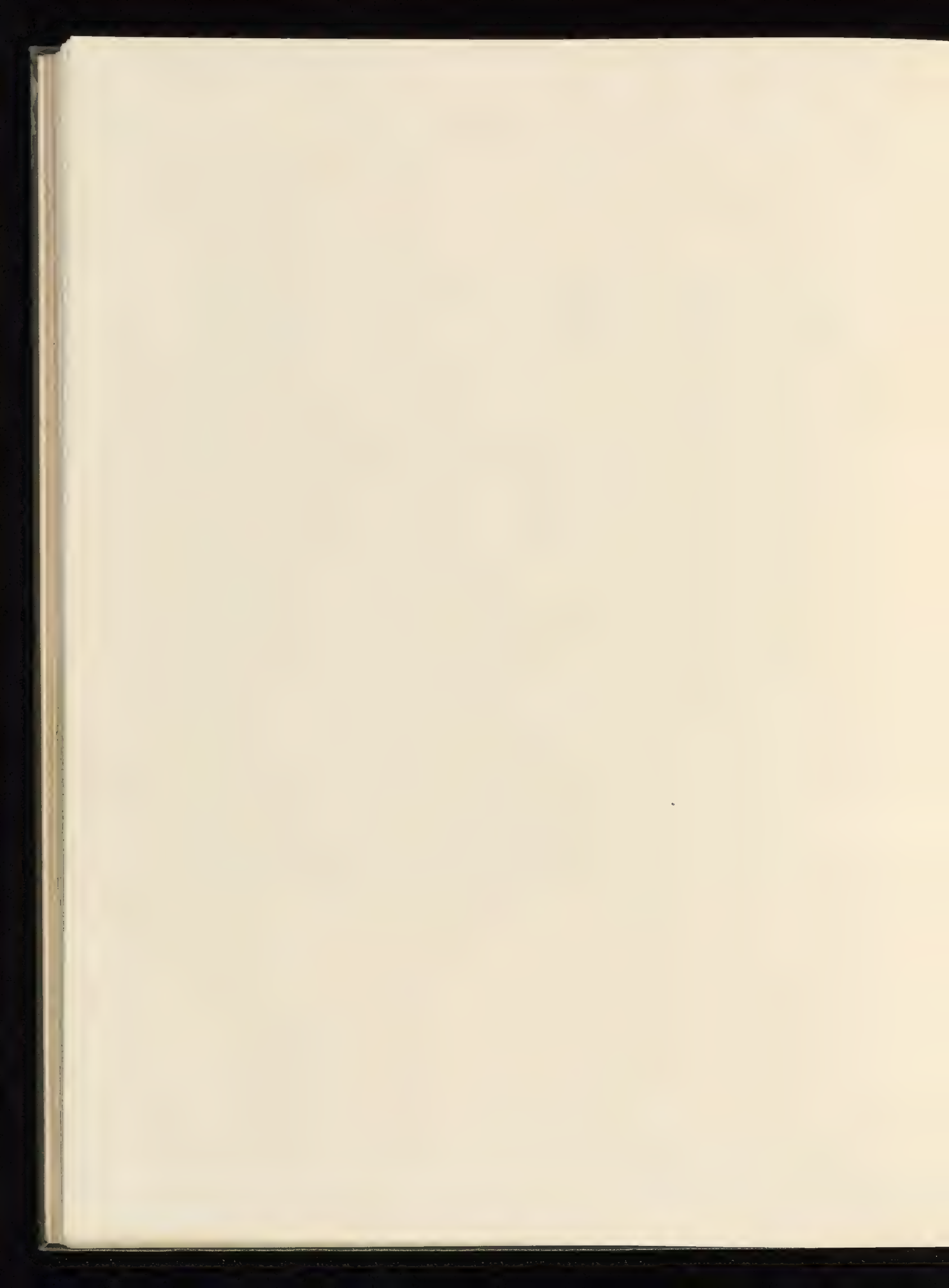




Studie für den Mozartbrunnen in Wien.

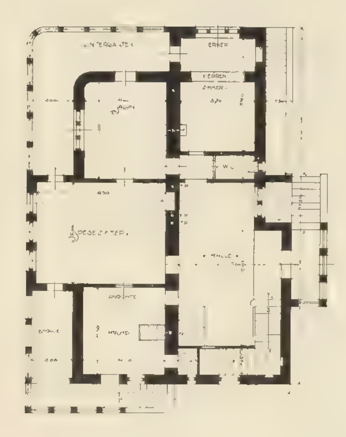
Vom Architekten Otto Schönthal.

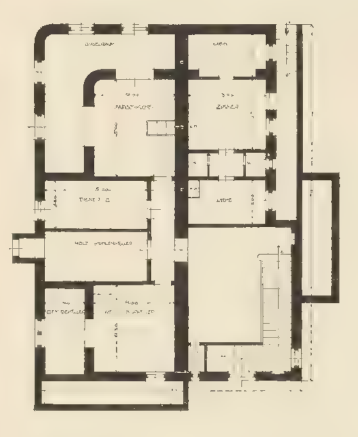
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien

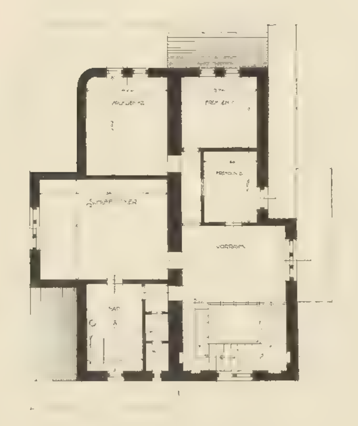








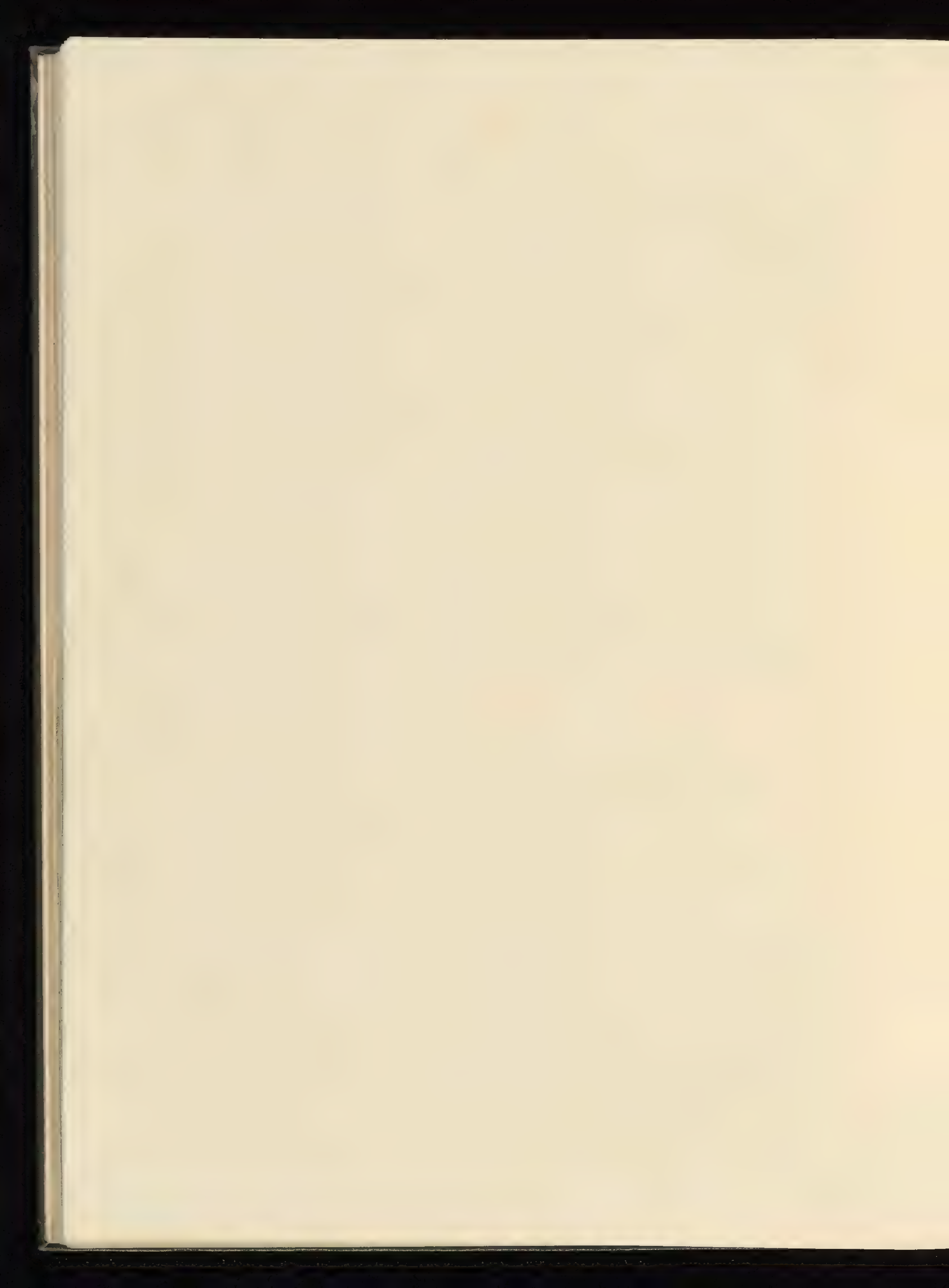




Entwurf für eine Villa.

Von den Architekten Michler und Mahler.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

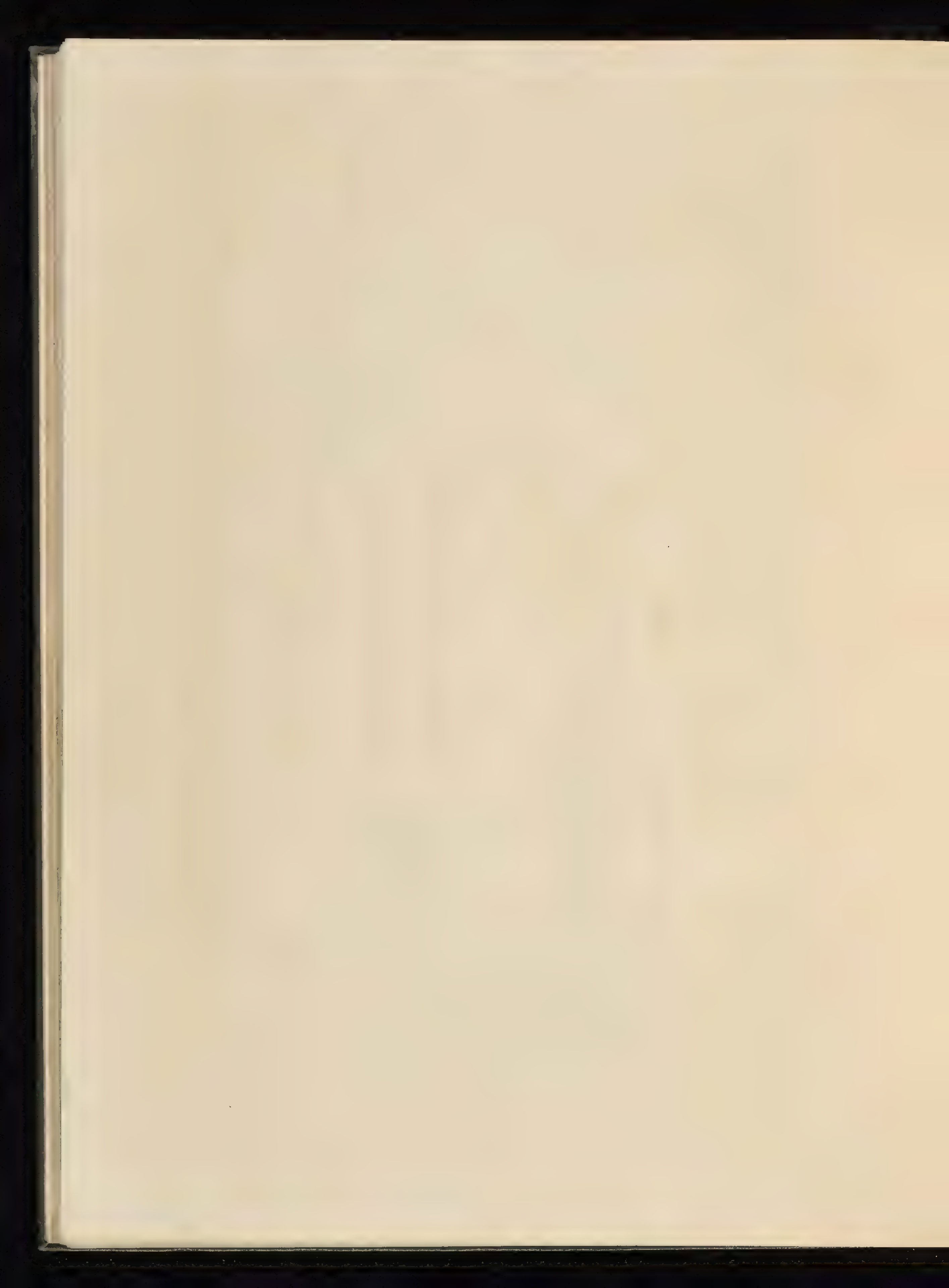




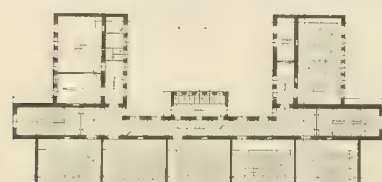
Eingang zum Zaubergarten Harun al Raschids.

Phantasie vom Architekten Rudolf Tropsch.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



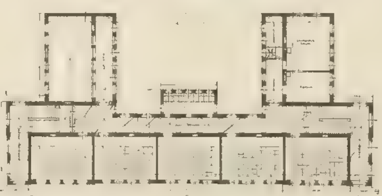


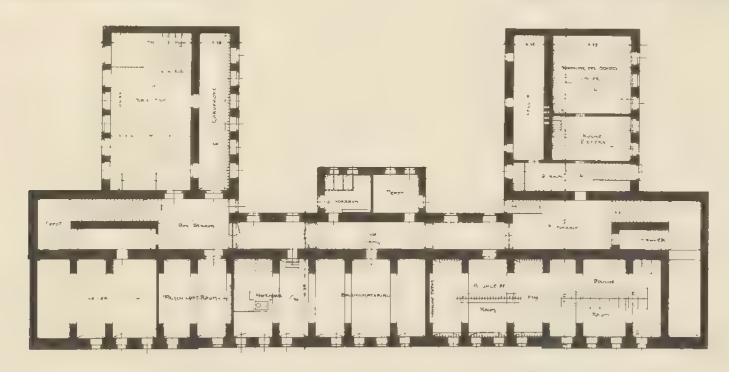


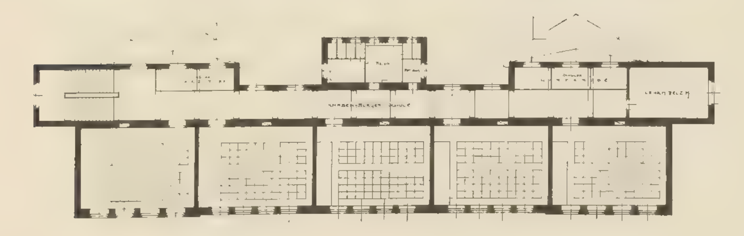
Konkurrenz um die Volks- und Bürgerschule in Görkau.

Vom Architekten Karl Grünanger.

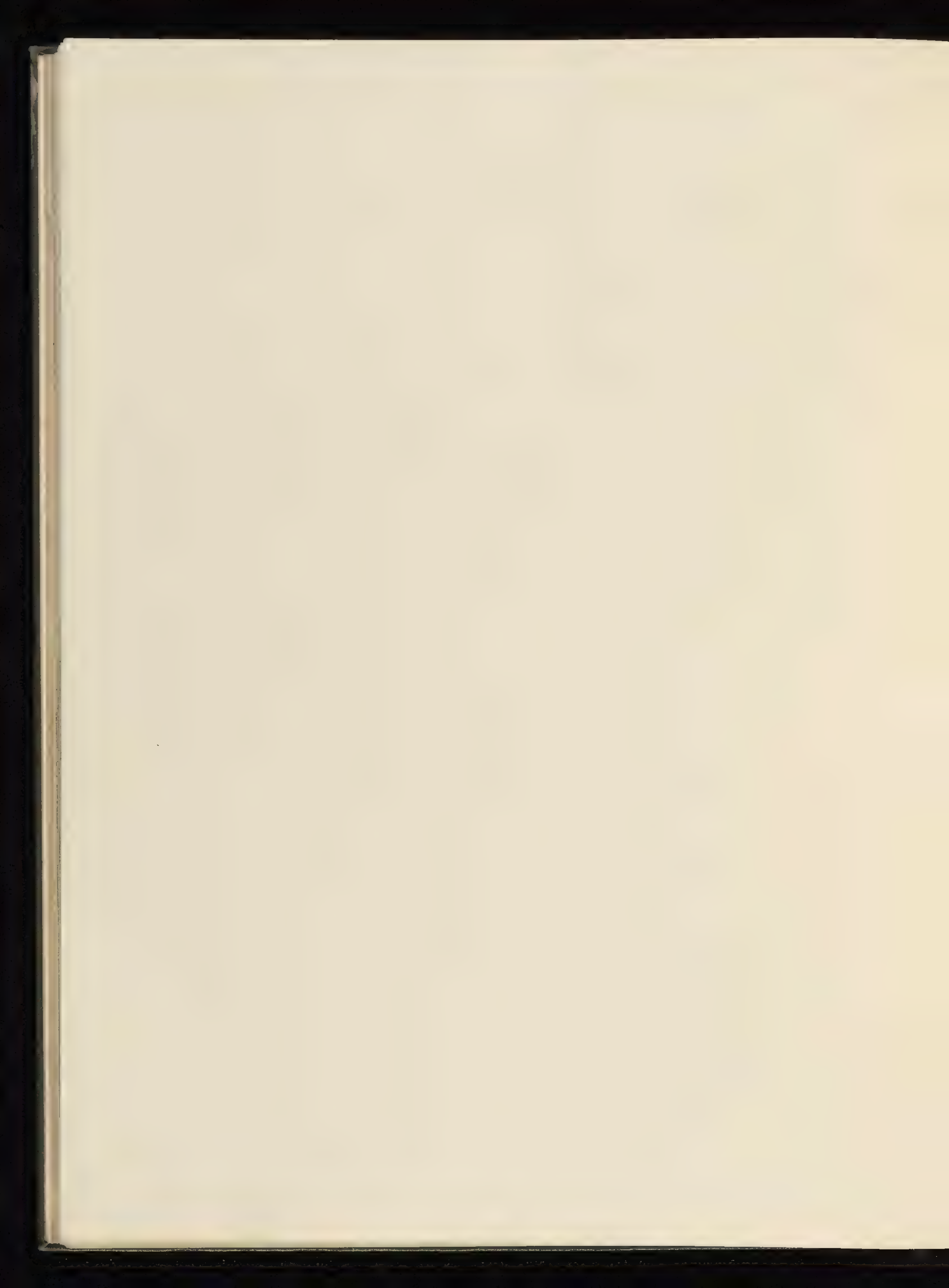
(Lobende Anerkennung.)



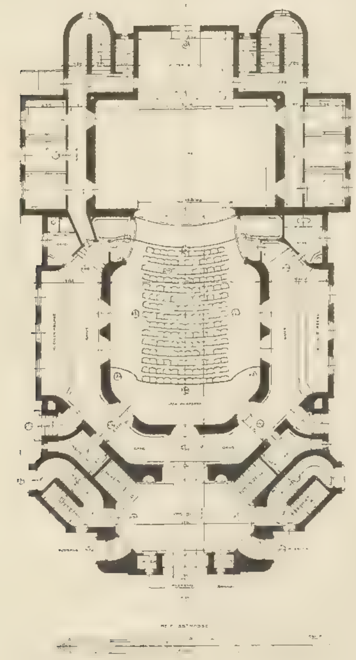


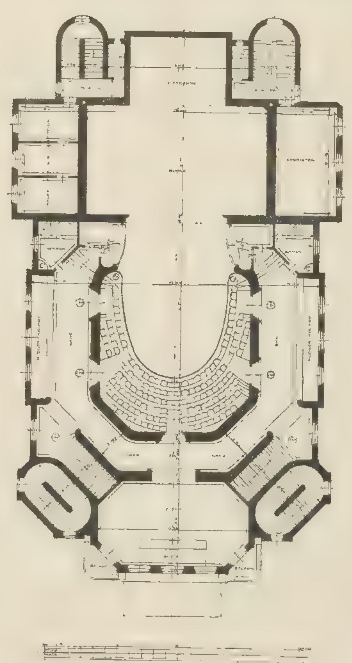


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





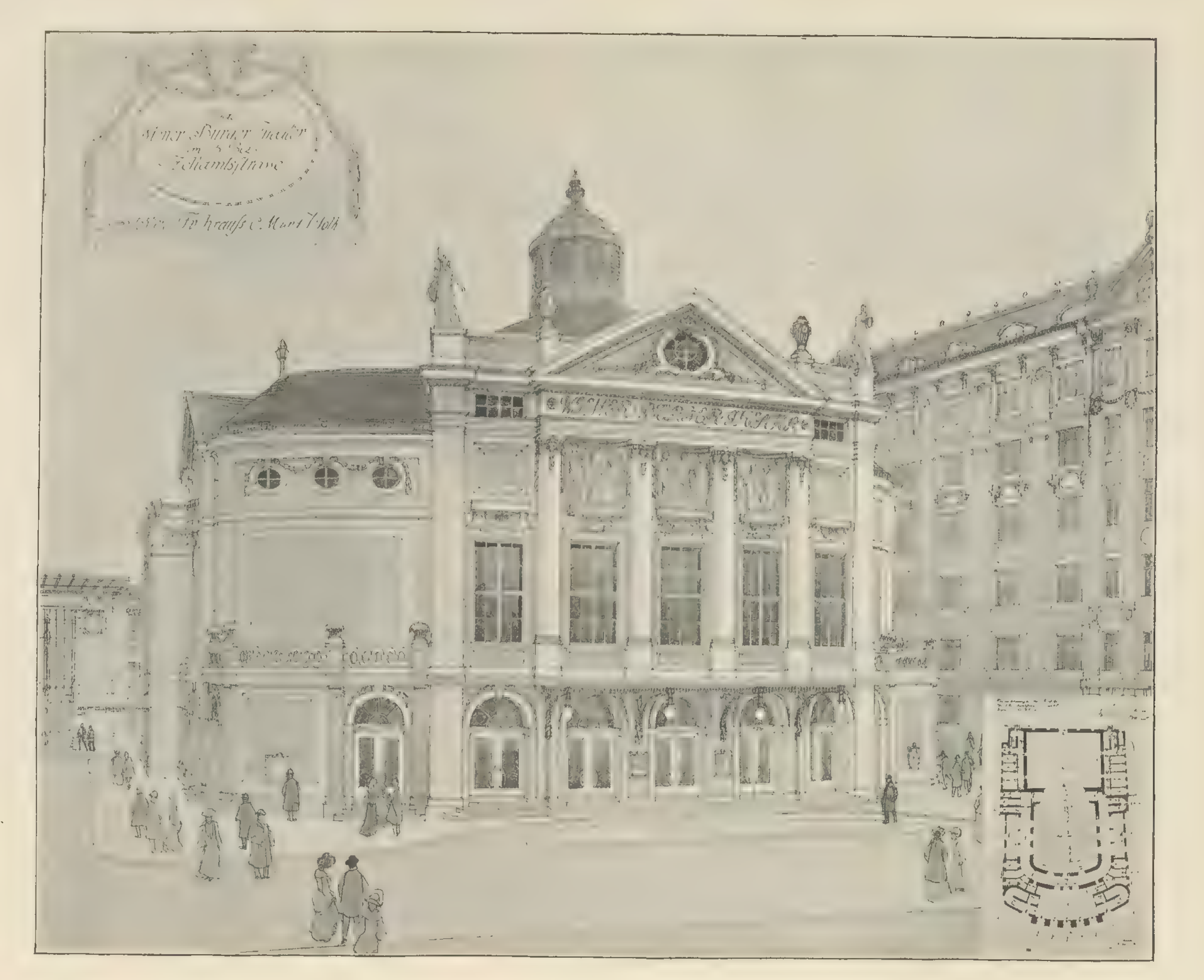




Konkurrenzprojekt
für das
Theater in Gablonz.

Von den Architekten
F. Freih. v. Krauß & J. Tölk.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Das Wiener Bürger-Theater.

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß & J. Tölk

Project zur Erbauung der „Wiener Spieloper."

WIENER SPIELOPER

Architekten: Fr. v. Krauss C. M. und Josef Tölk

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wiener Spieloper.

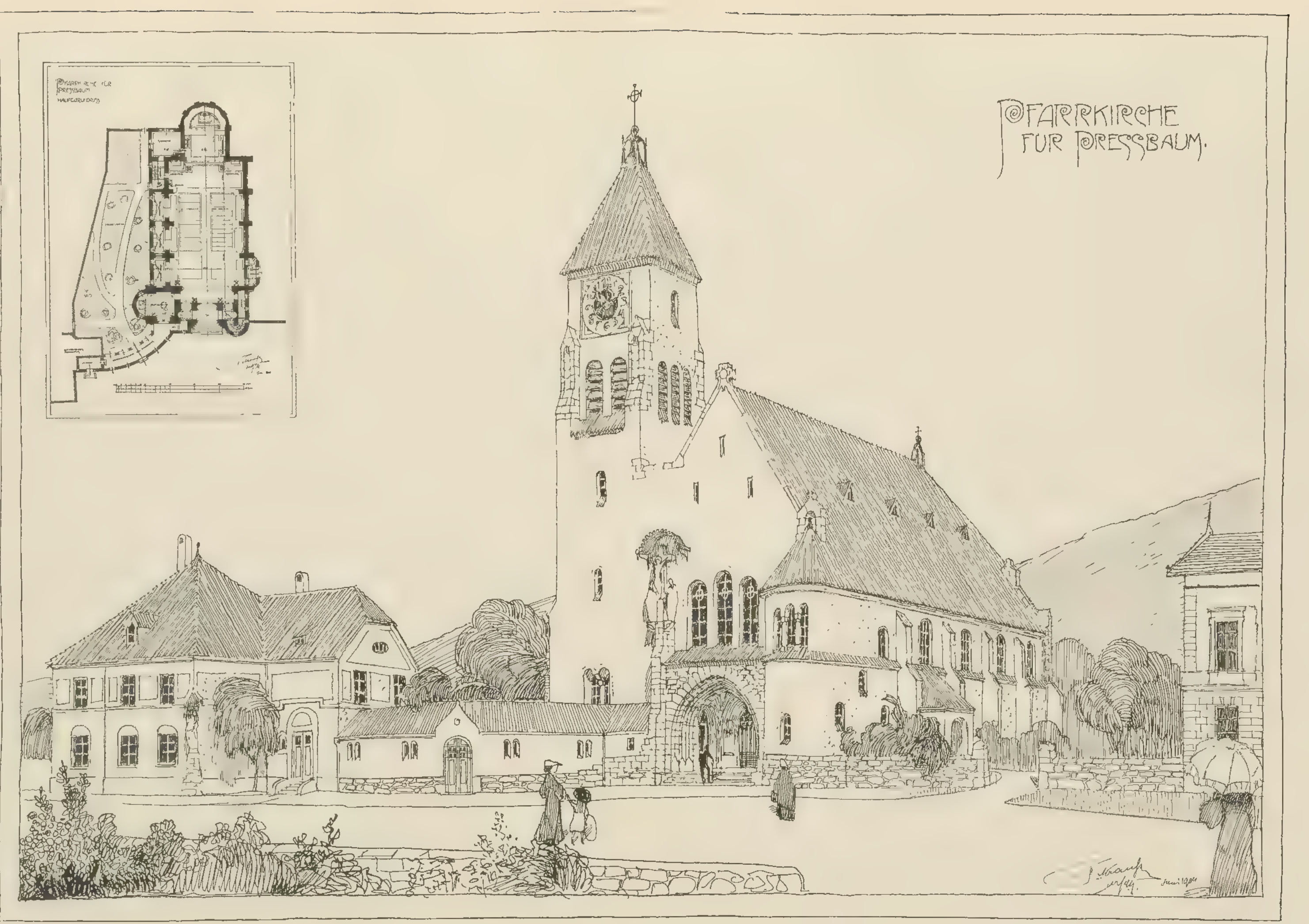
Von den Architekten F. Freih. v. Krauß & J. Tölk.



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Konkurrenzprojekt für das Theater in Gablonz.

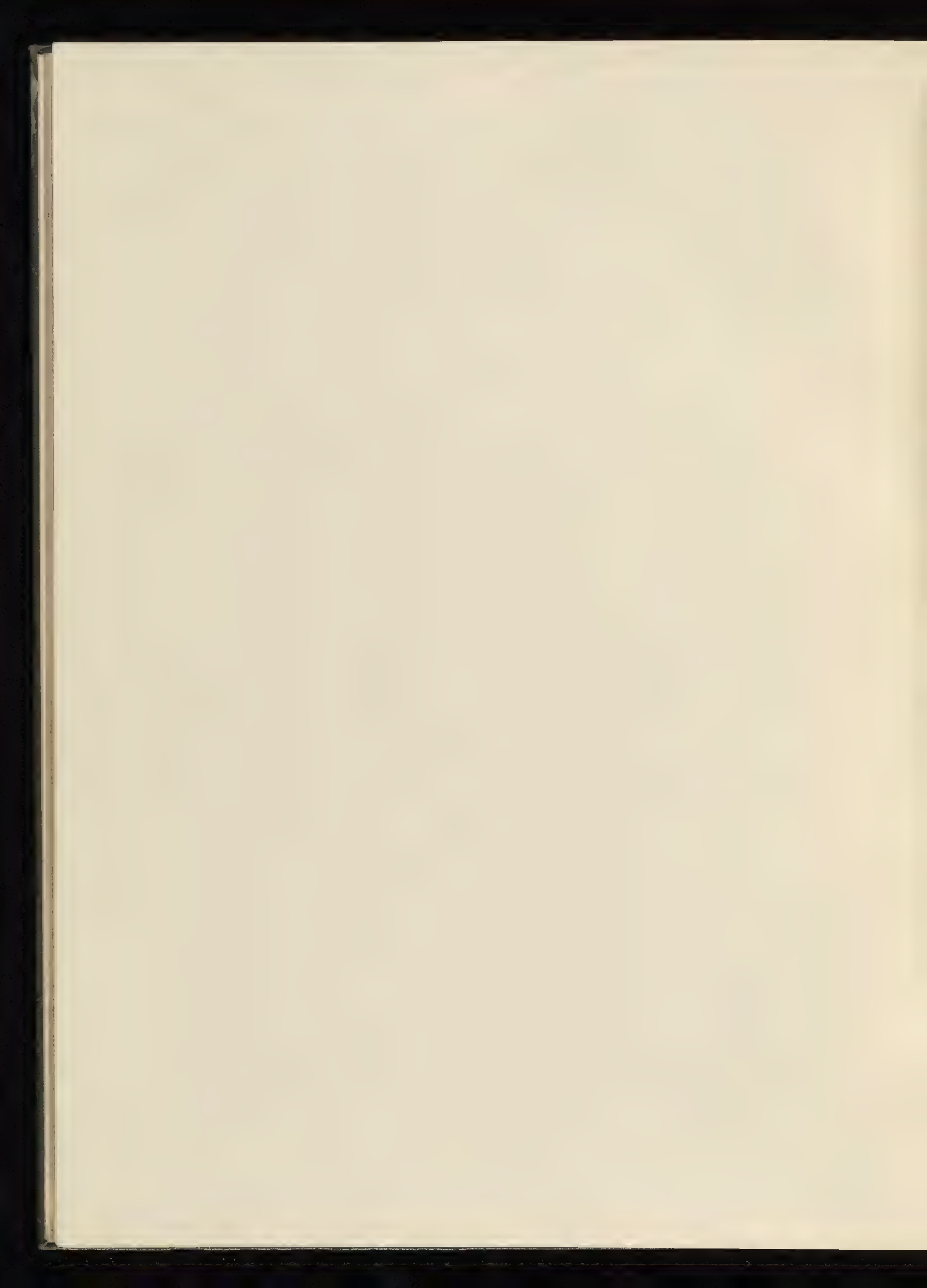
Von den Architekten F. Freih. v. Krauß & J. Tölk.



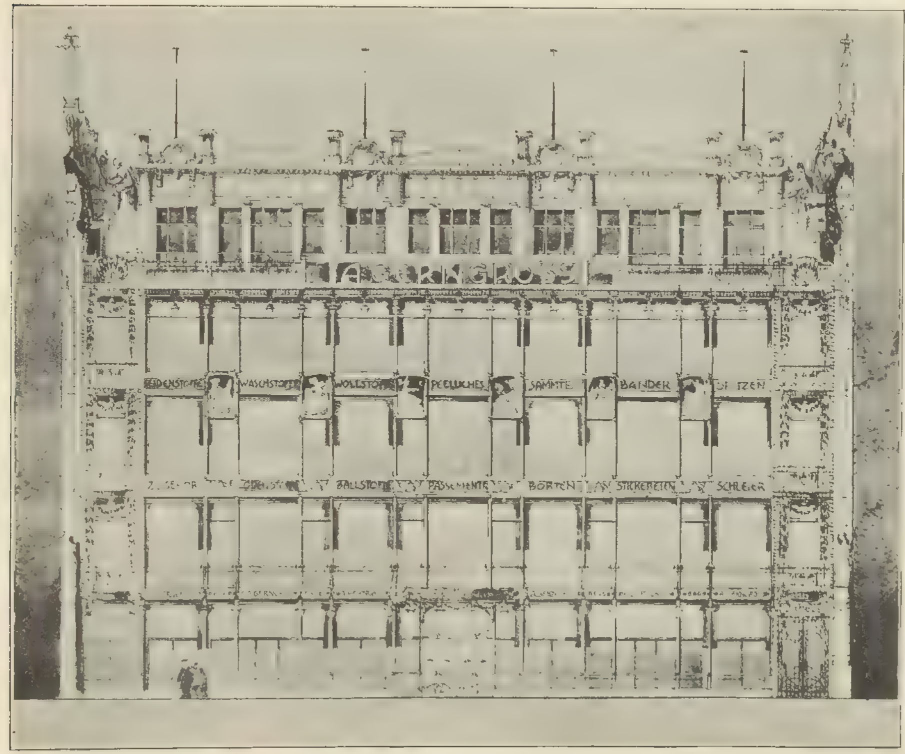
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Pfarrkirche für Preßbaum.

Vom Architekten F. Freih. v. Krauß.





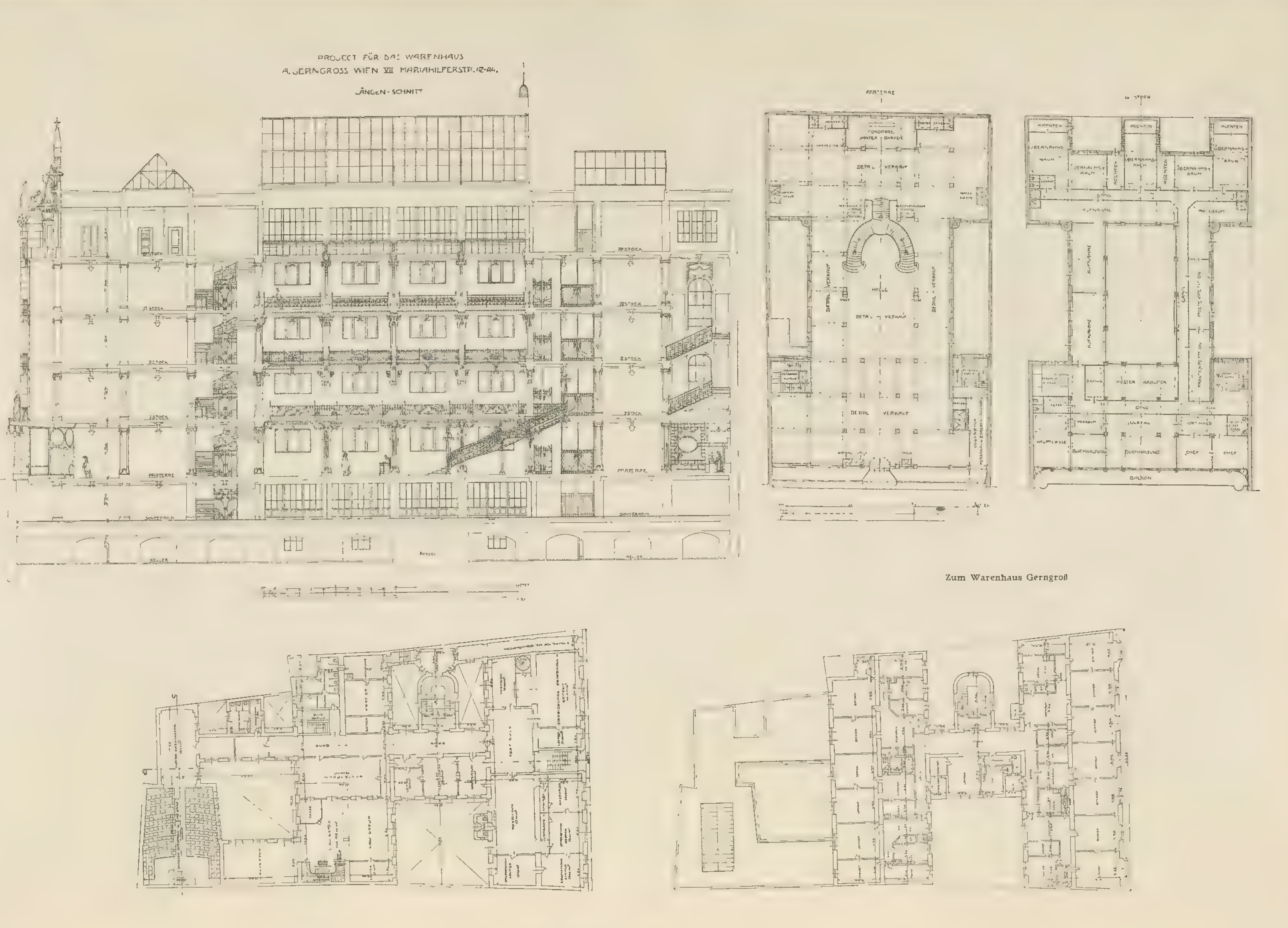


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Entwürfe für das Amtshaus der Wiener Bezirks-Kranken-Kasse in Wien VIII. und für das Warenhaus A. Gerngroß in Wien VII.

Von den Architekten F. Freih. v. Krauß & J. Tölk

Grundrisse umstehend



Zum Warenhaus Gerngroß

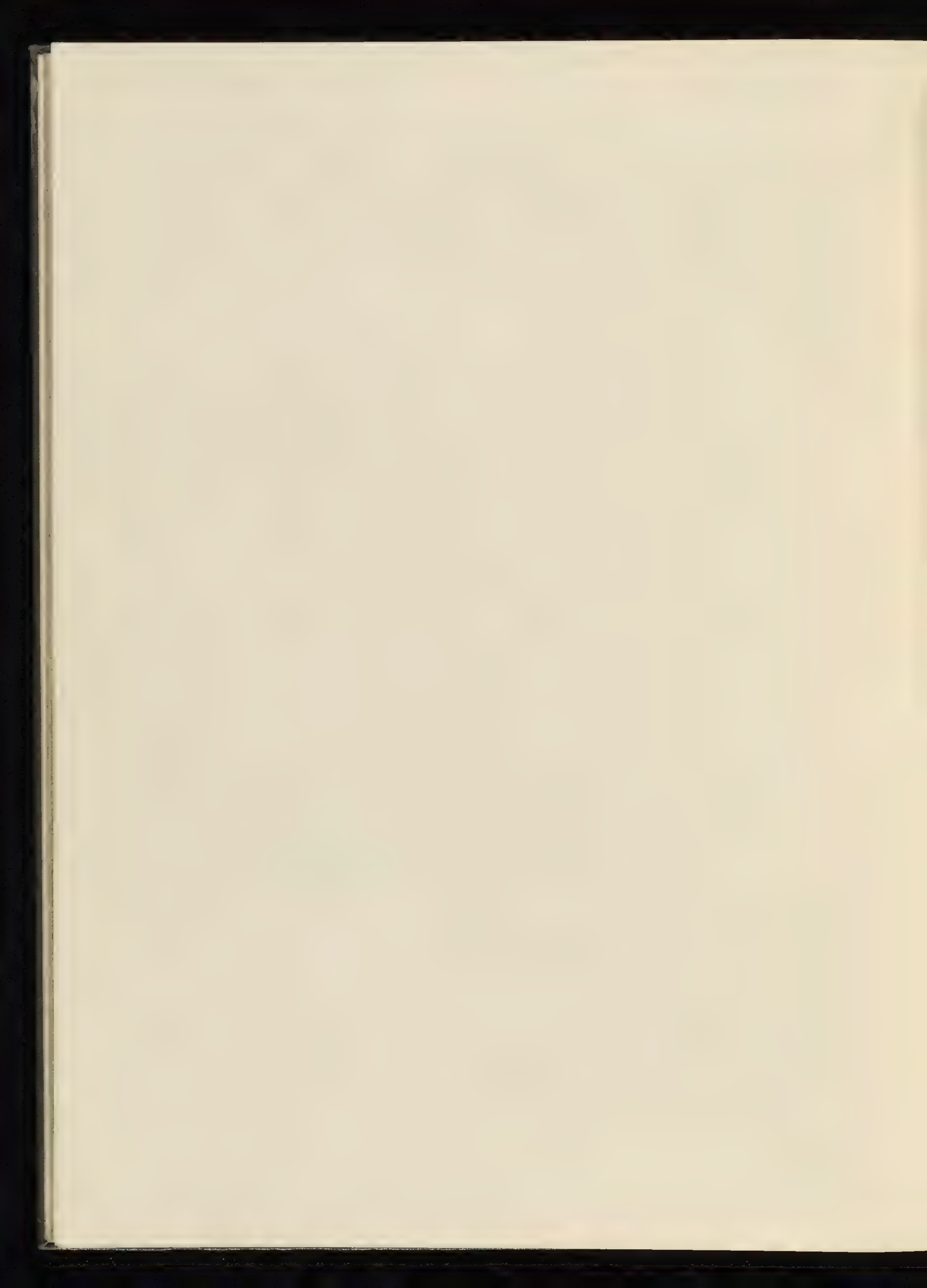
Zum Amtsgebäude der Bezirks-Kranken-Kasse.

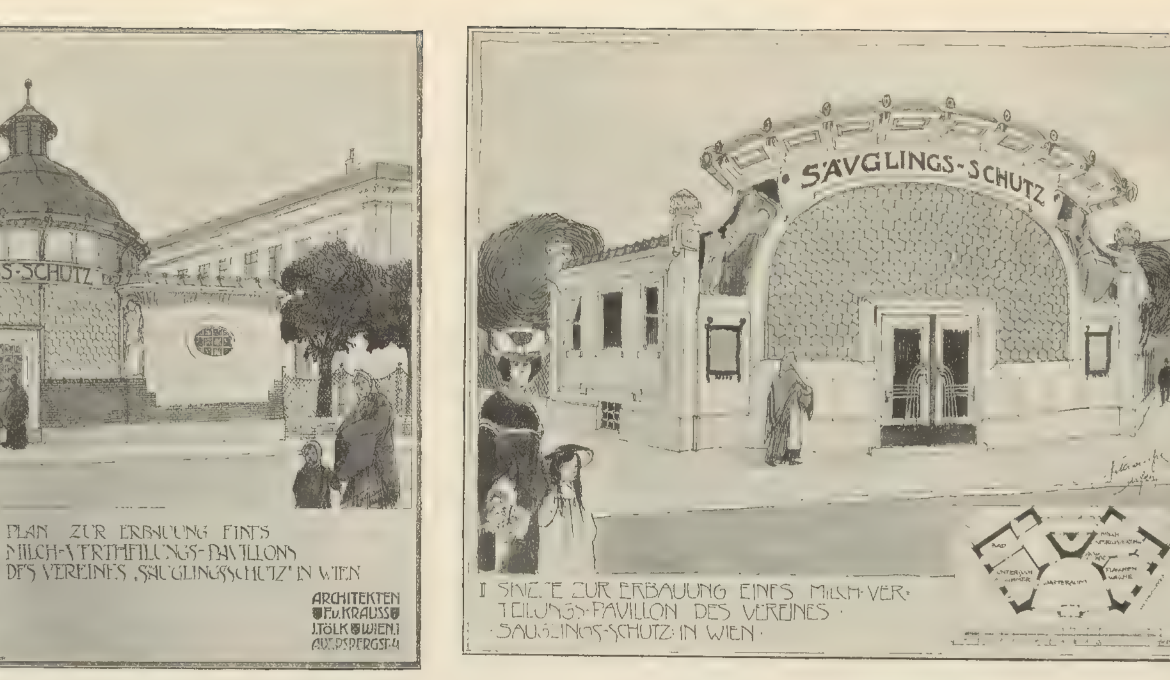


Wohn- und Geschäftshaus in Wien, I. Bezirk, Bognergasse 3, Naglergasse 4.

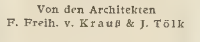
Architekten: F. v. Krauß, C. M., und J. Tölk.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



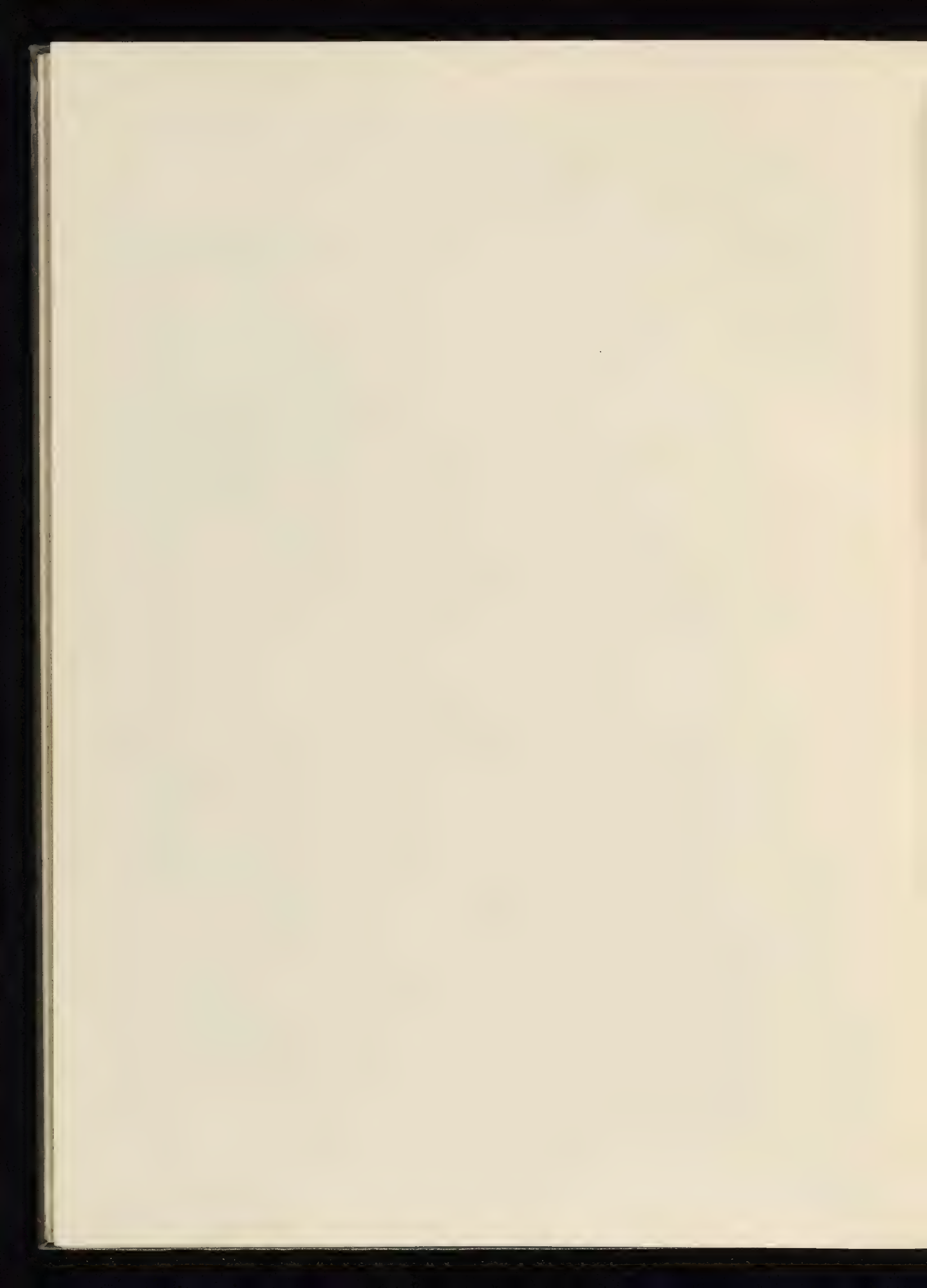


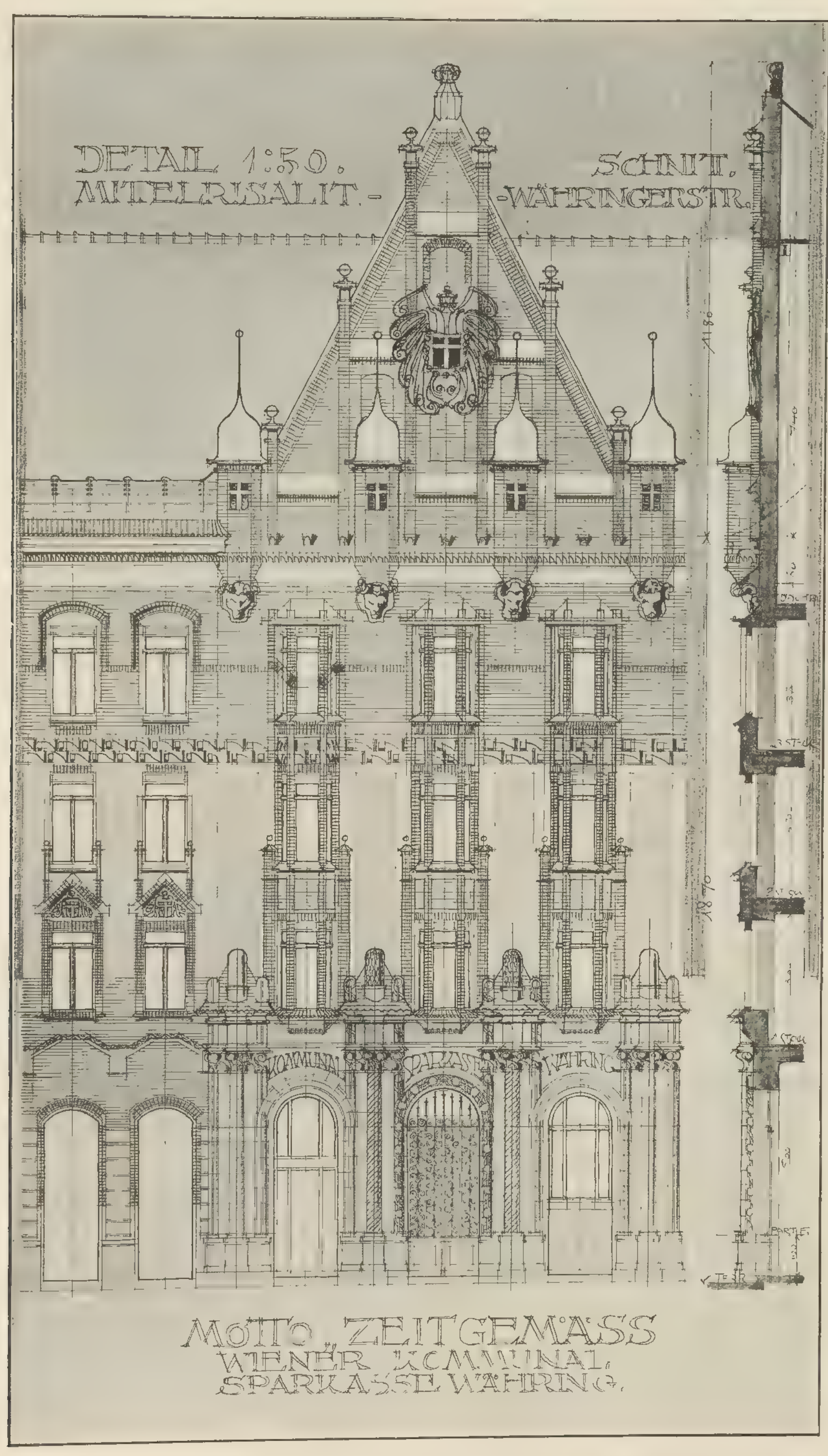



Von den Architekten
F. Freih. v. Krauß & J. Tölk



Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

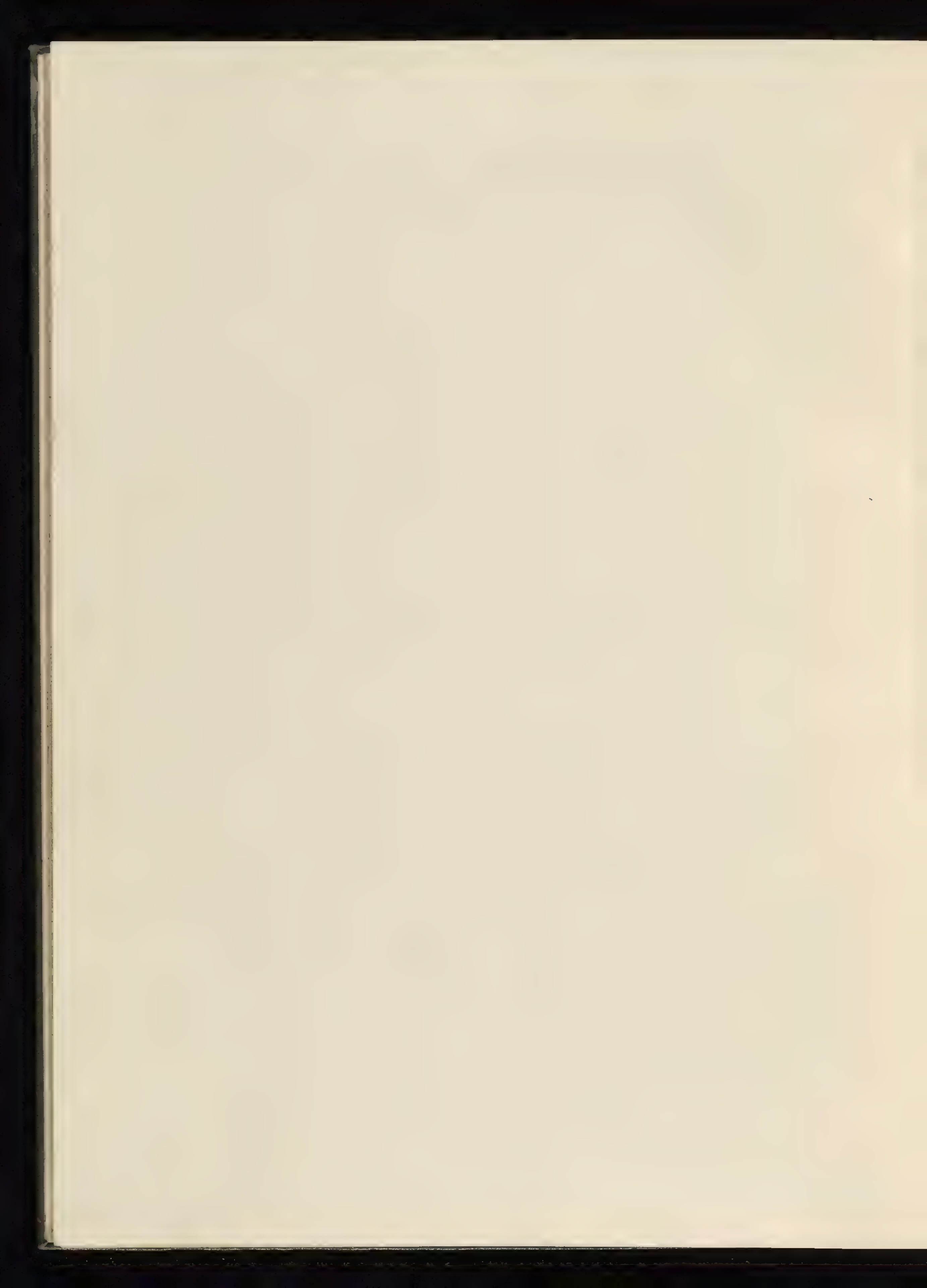




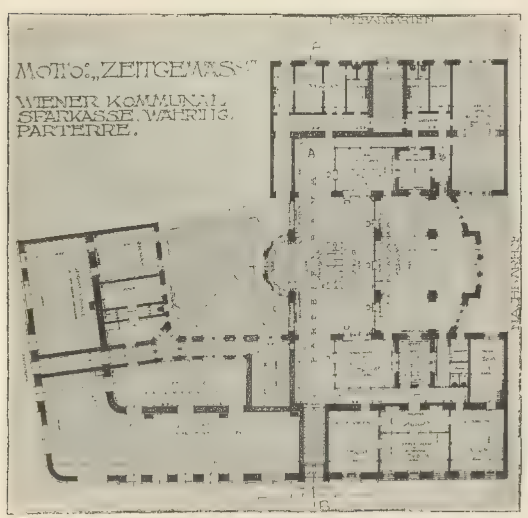
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Konkurrenzentwurf.

Von den Architekten A. Michler & F. Mahler.







Bericht zum angekauften Projekte für eine Wiener kommunale Sparkasse im Bezirke Währing.

Von den Architekten und Stadtbaumeistern Albrecht Michler und Fritz Mahler.

Bei der öffentlichen Konkurrenzausschreibung um eine Wiener kommunale Sparkasse für den Bezirk Währing war dieses Projekt das einzige, welches einen Ankauf erzielte.

Das Hauptbestreben der Verfasser war, Sparkasse und Zinshaus vollkommen zu sondieren, was auch dadurch gelang, daß sie sämtliche zum Sparkassenbetriebe nötigen Räume ins Parterre, in einem Trakte für sich, verlegten. Im ersten Stock befindet sich der Sitzungssaal der Sparkasse.

Der Sparkasseneingang ist in die Währingerstraße verlegt worden. Die Schalter der Ein- und Rückzahlung sind gleichmäßig im Parteienraum verteilt, so daß Stauungen an einem Punkt ausgeschlossen erscheinen. Die Beamten haben den Parteienraum gar nicht zu betreten und können ohne Passierung desselben in ihre Bureaux gelangen. Sämtliche Räume der Sparkasse haben direktes Licht. Aborte, Waschräume, Garderoben sind zweckmäßig im Gebäude verteilt. Der Garten des Nachbars ist bei der Verbauung der Sparkasse ausgenützt worden. Die im Souterrain angebrachten Safes befinden sich unter dem Kassenraume des Parterres und sind allseits sicher nach den modernsten Errungenschaften der Technik zweckmäßig ausgestaltet.

Von der Martinstraße gelangt man in den Zinshaustrakt der Sparkasse, der Hausmeister überwacht dortselbst das Kommen und Gehen sämtlicher Bewohner, was eigentlich mit zur Sicherheit der anstoßenden Sparkasse gehört.

Die Wohnungen sind der dortigen Gegend proportional ausgestaltet. Dieselben besitzen 3—4 Hauptpiecen und sämtliche Nebenräume.

Im ganzen Gebäude sind 23 Wohnungen untergebracht.

Alles andere geht aus den Grundrissen, Fassaden und Schnitten hervor.

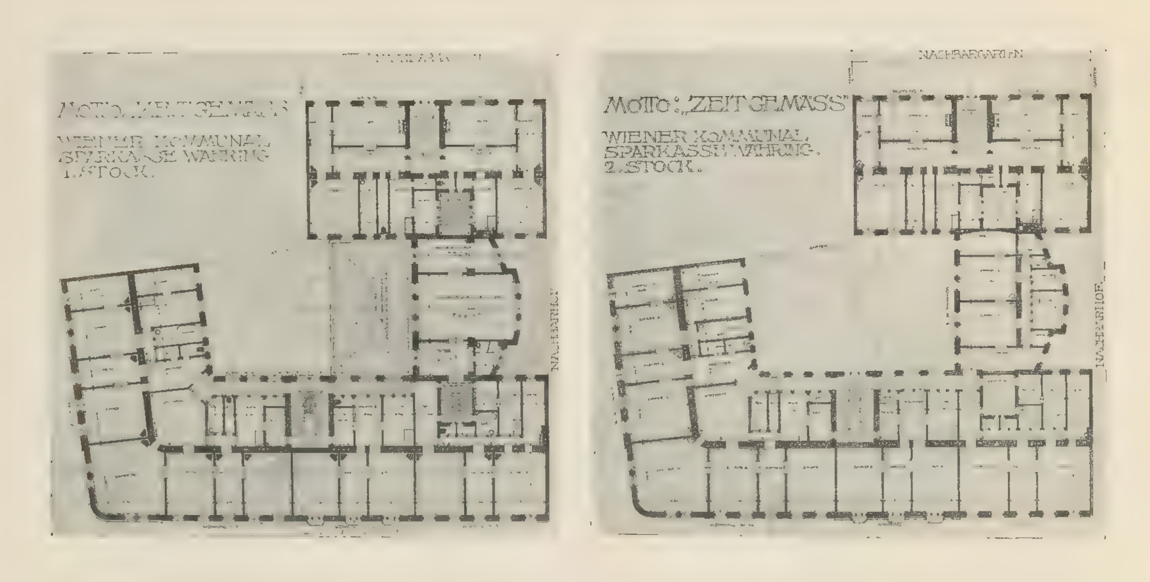
Konkurrenzentwurf.

Von den Architekten A. Michler & F. Mahler.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

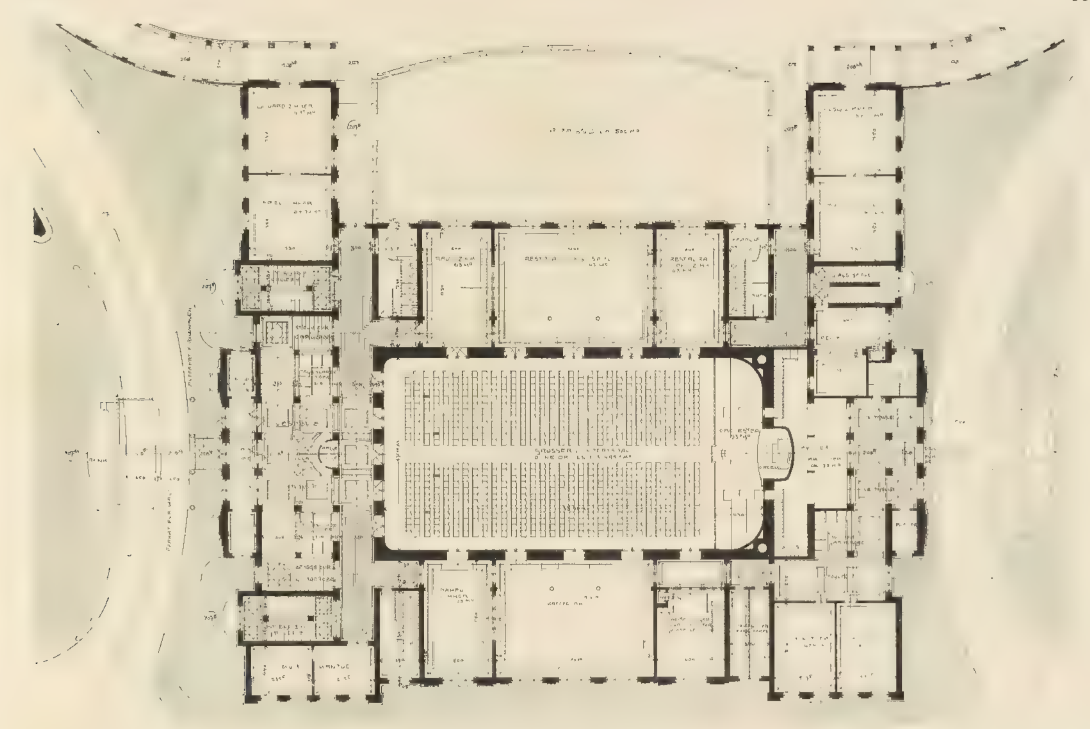
WIENER KOMMUNAL SPARKASSE WÄHRING.

MOTTO: „ZEITGEMÄSS". HAUPTANSICHT 1:100.

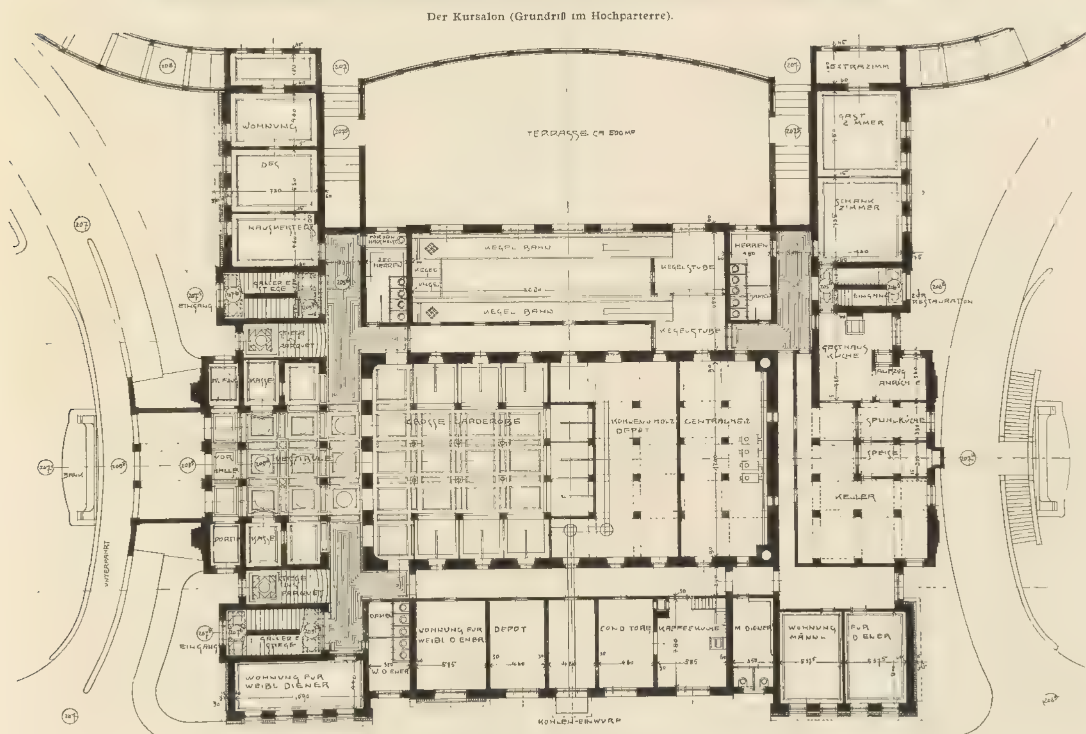


Konkurrenzentwurf

Von den Architekten A. Michler & F. Mahler.



Der Kursalon (Grundriß im Hochparterre).

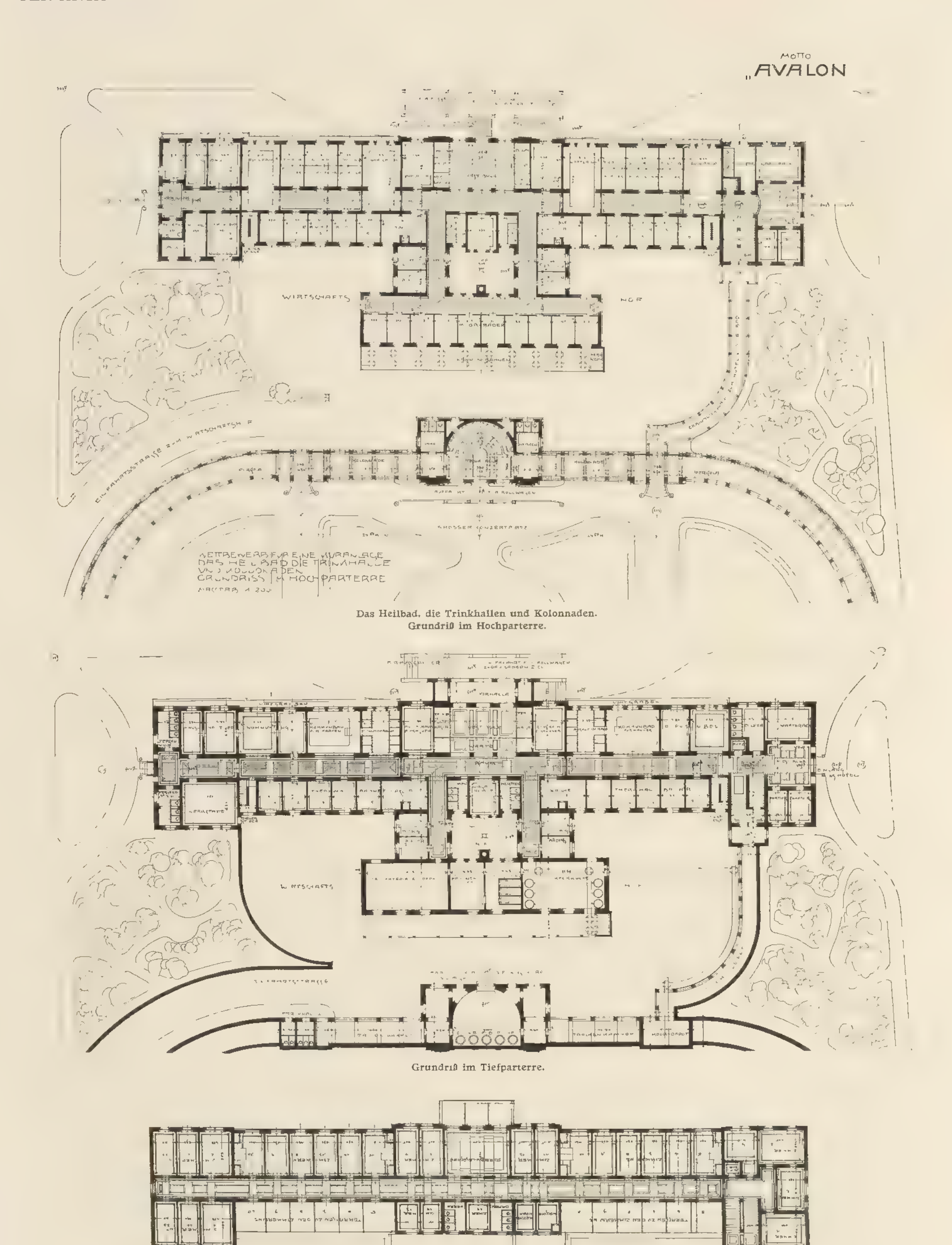


Der Kursalon (Grundriß im Tiefparterre).

Projekt zur Kuranlage in Teplitz-Schönau (Konkurrenz I. Preis).

Vom Architekten Marcell Kammerer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Das Heilbad, die Trinkhallen und Kolonnaden.
Grundriß im Hochparterre.

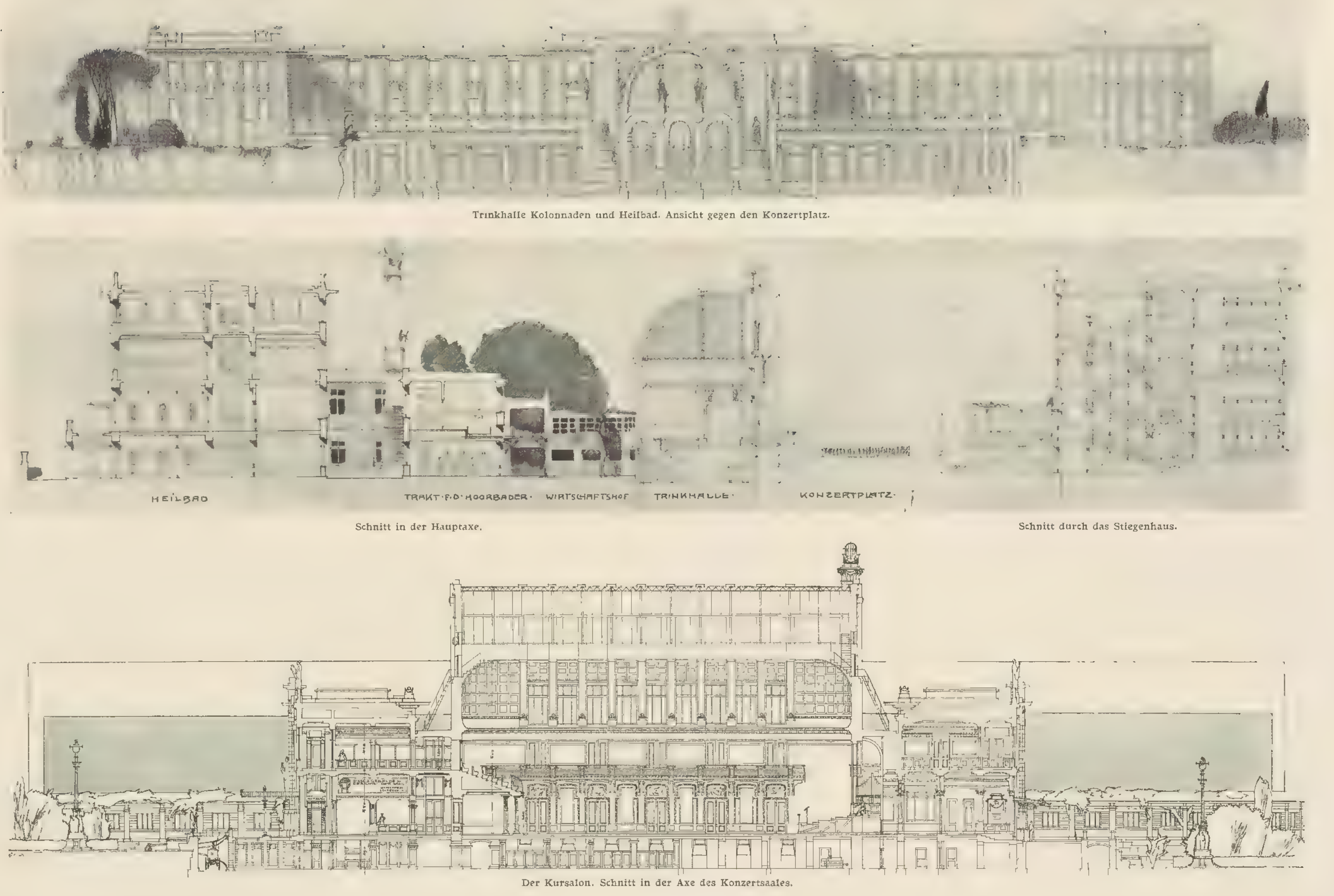
Grundriß im Tiefparterre.

Grundriß des I. Stockes.

Projekt zur Kuranlage in Teplitz-Schönau (Konkurrenz I. Preis).

Vom Architekten Marcell Kammerer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Trinkhalle Kolonnaden und Heilbad. Ansicht gegen den Konzertplatz.

Schnitt in der Hauptaxe.

Schnitt durch das Stiegenhaus.

Der Kursalon. Schnitt in der Axe des Konzertsaales.

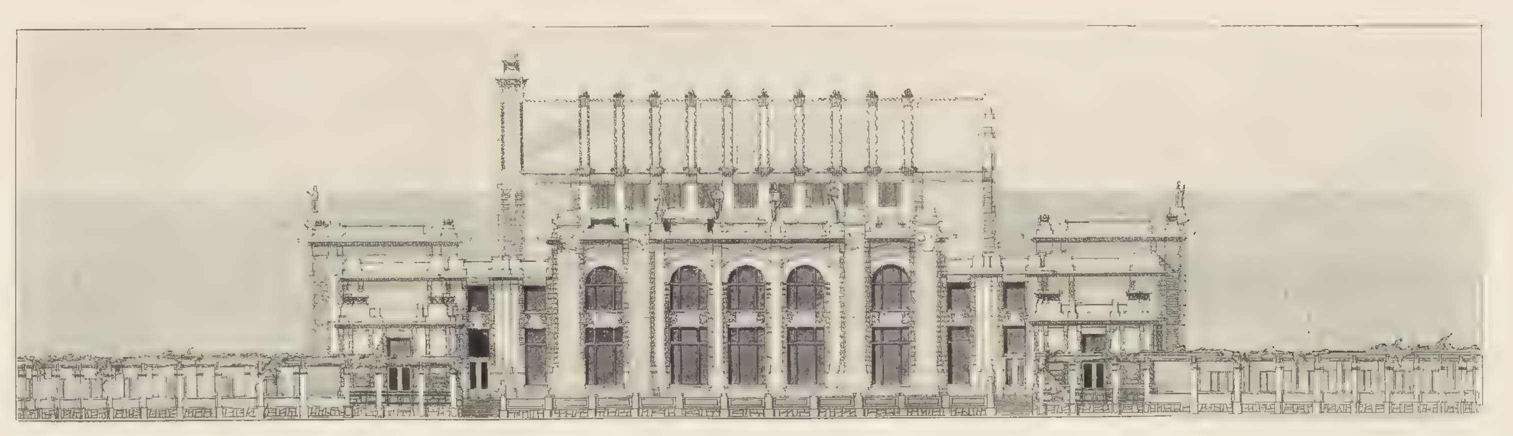
Projekt zur Kuranlage in Teplitz-Schönau (Konkurrenz I. Preis).

Vom Architekten Marcell Kammerer.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Der Kursalon. Fassade gegen die Giselastraße.



Fassade gegen den Konzertplatz.

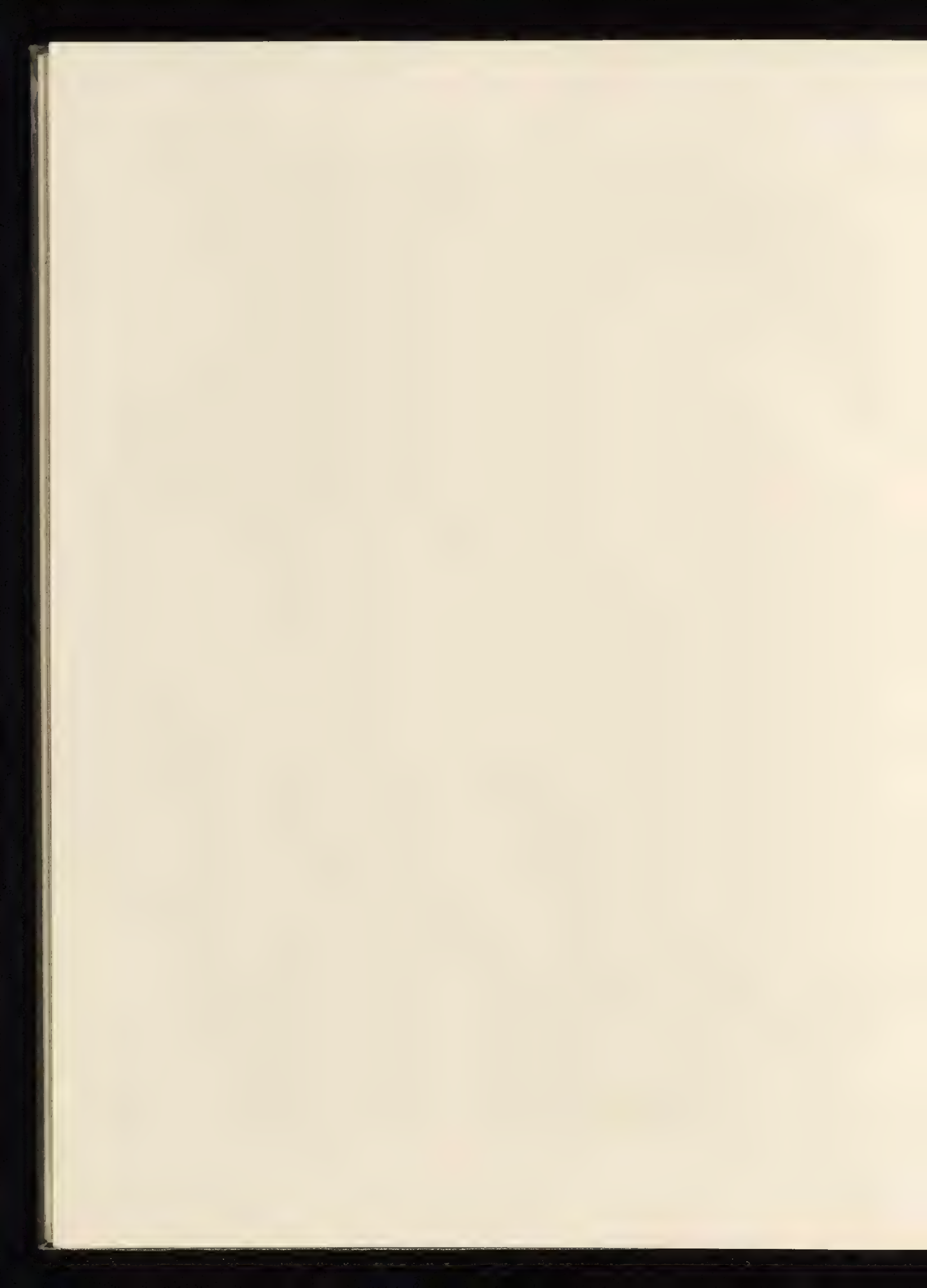
Projekt zur Kuranlage in Teplitz-Schönau (Konkurrenz I. Preis).

Vom Architekten Marcell Kammerer

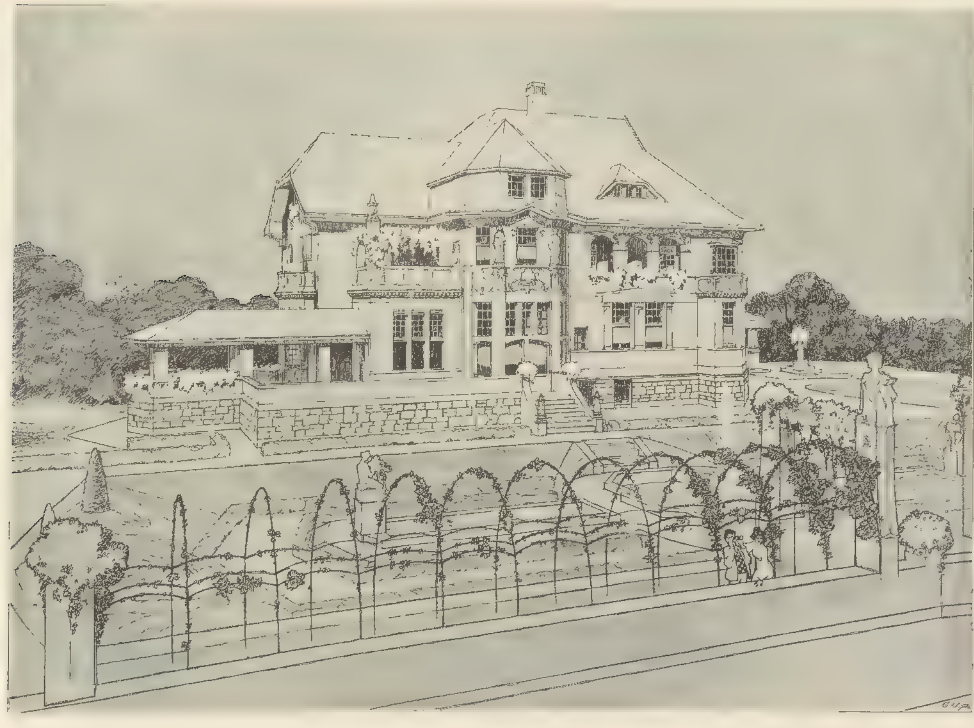
Verlag von Anton Schroll & Co. Wien.



Projekt zur Kuranlage in Teplitz-Schönau (Konkurrenz I. Preis)



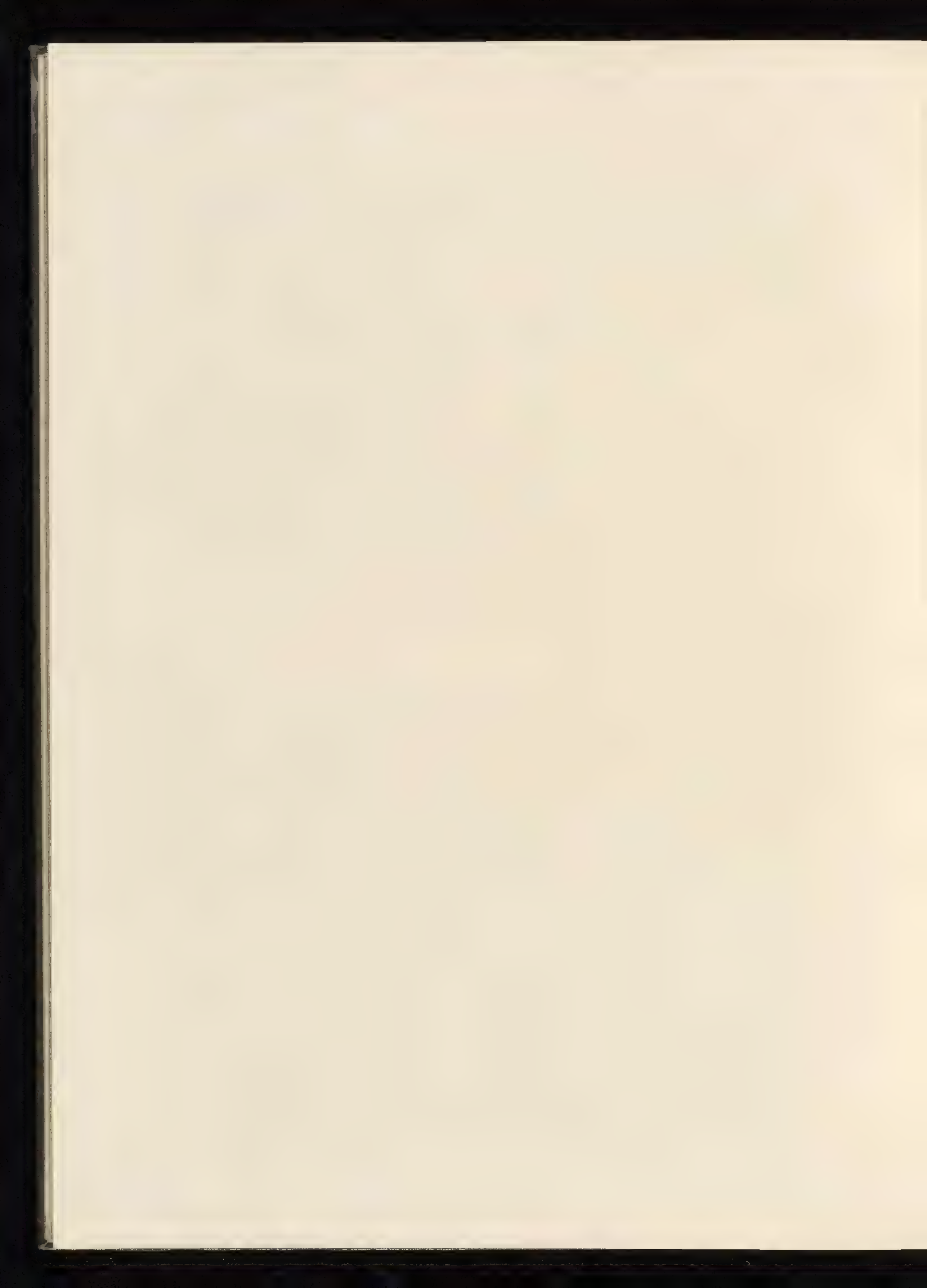




Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Herrschaftliches Wohnhaus

Vom Architekten Aloys Ludwig.

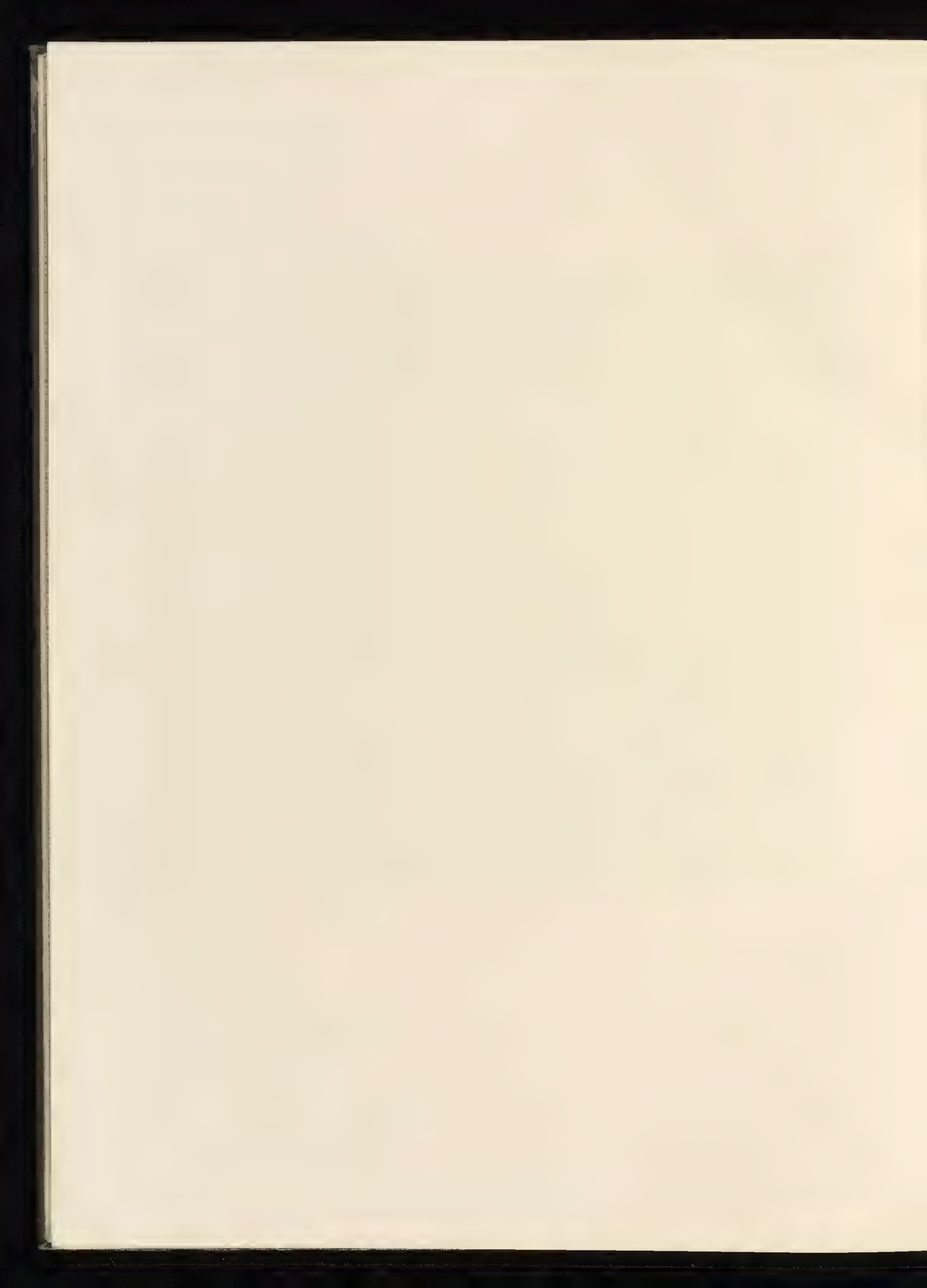




Diele und Speisezimmer zu einem herrschaftlichen Wohnhause.

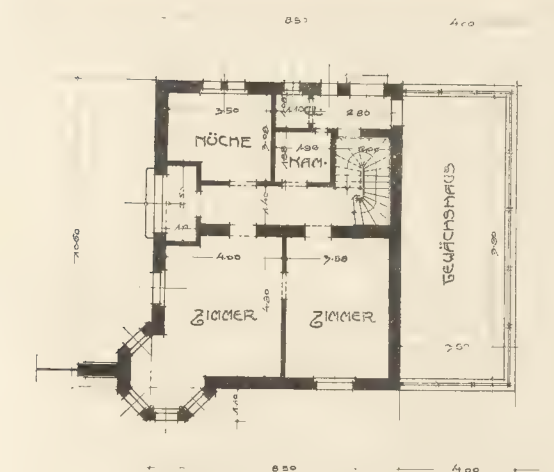
Vom Architekten A. Ludwig

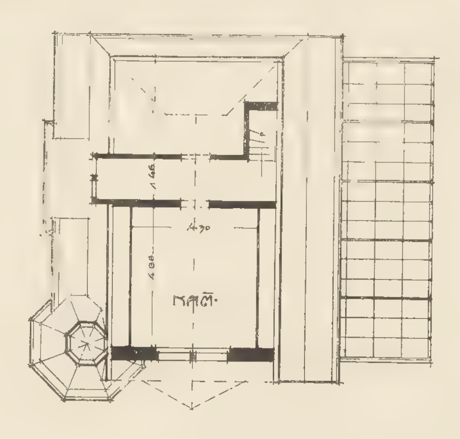
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

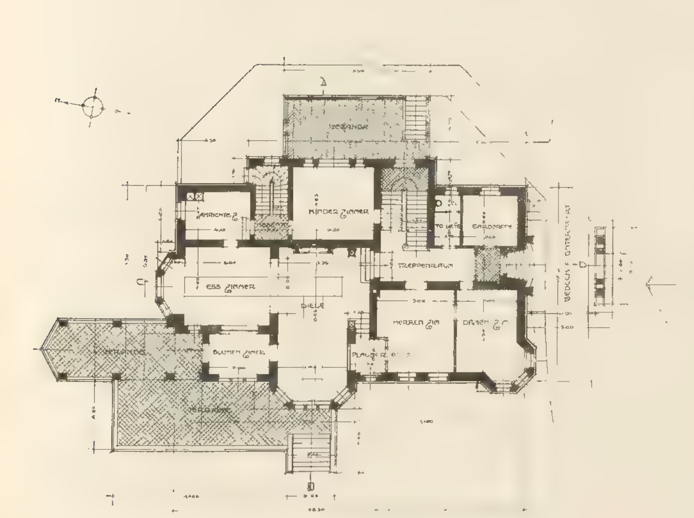
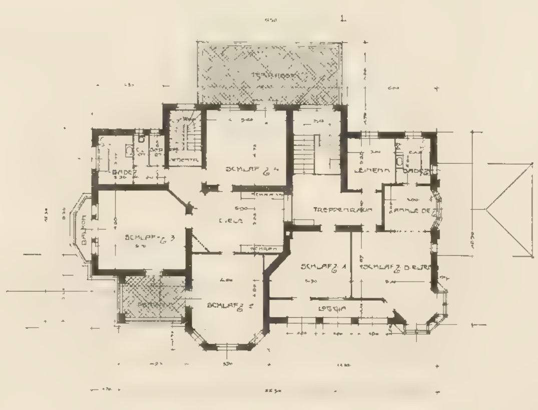





Portier- mit anschließendem Gewächshaus.

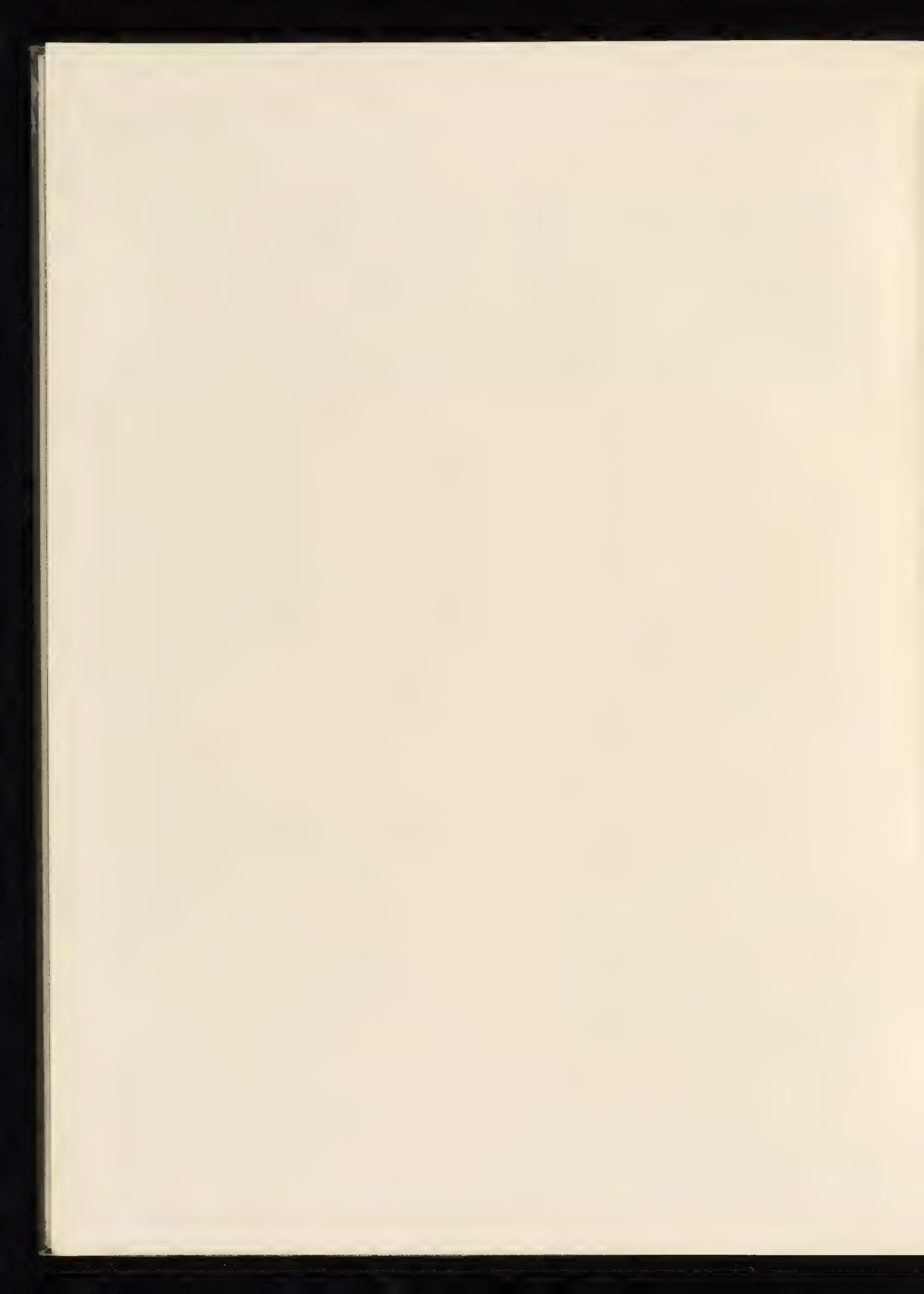




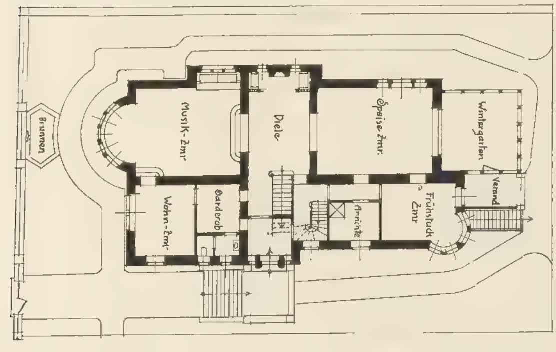
Herrschaftliches Wohnhaus.

Vom Architekten Aloys Ludwig.



VILLA BESTGEN in KÖLN a/RH.

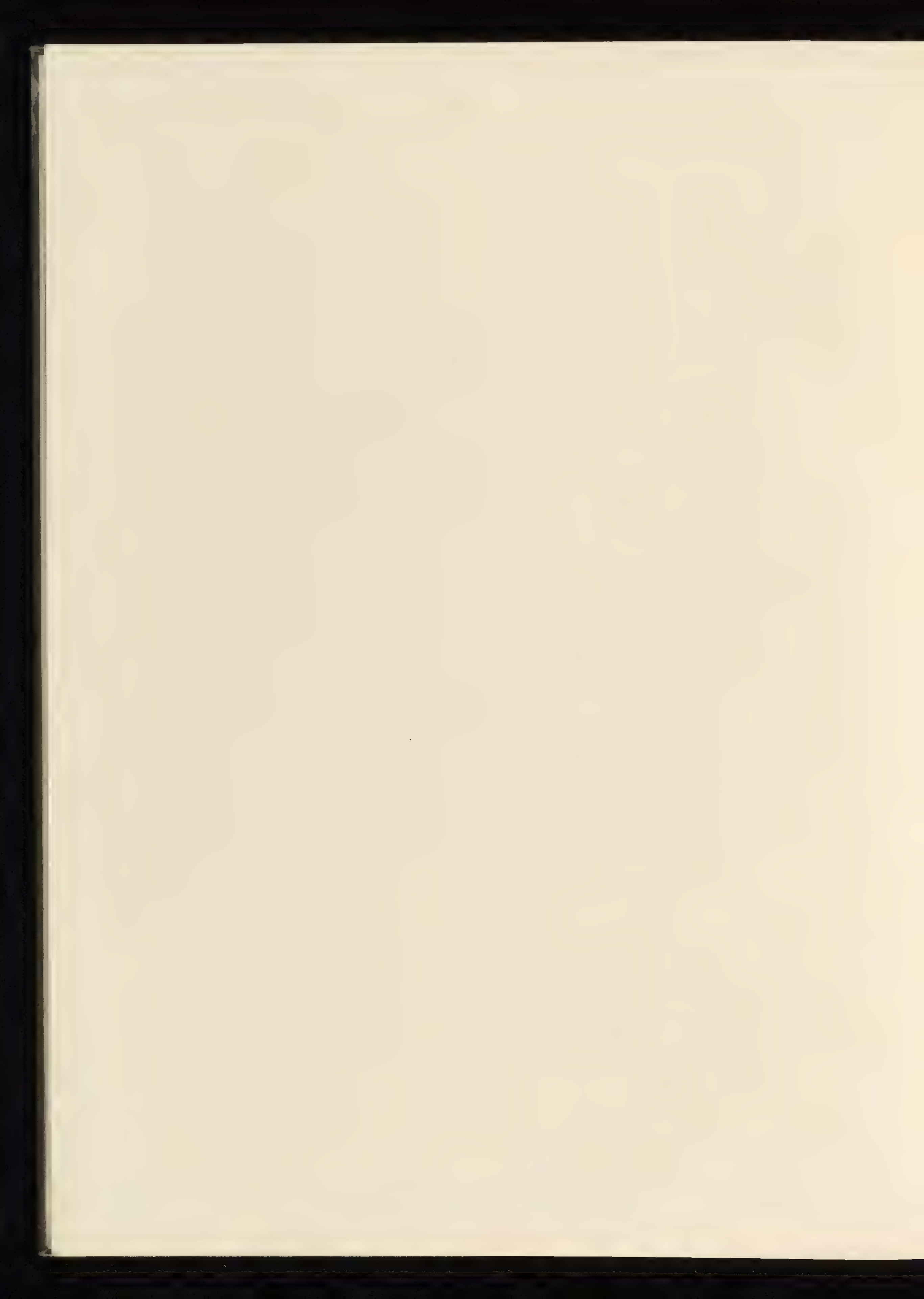
GEZ. A. LUDWIG





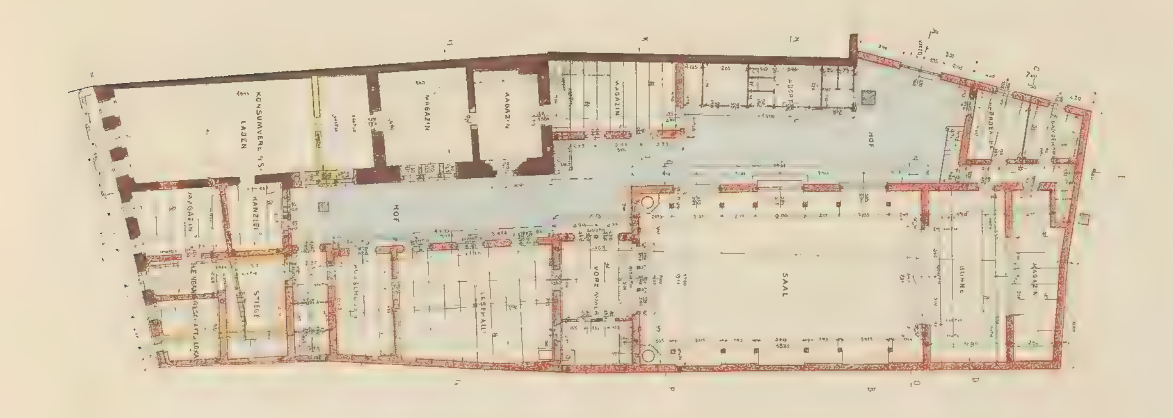
Architekten Wehling & Ludwig.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

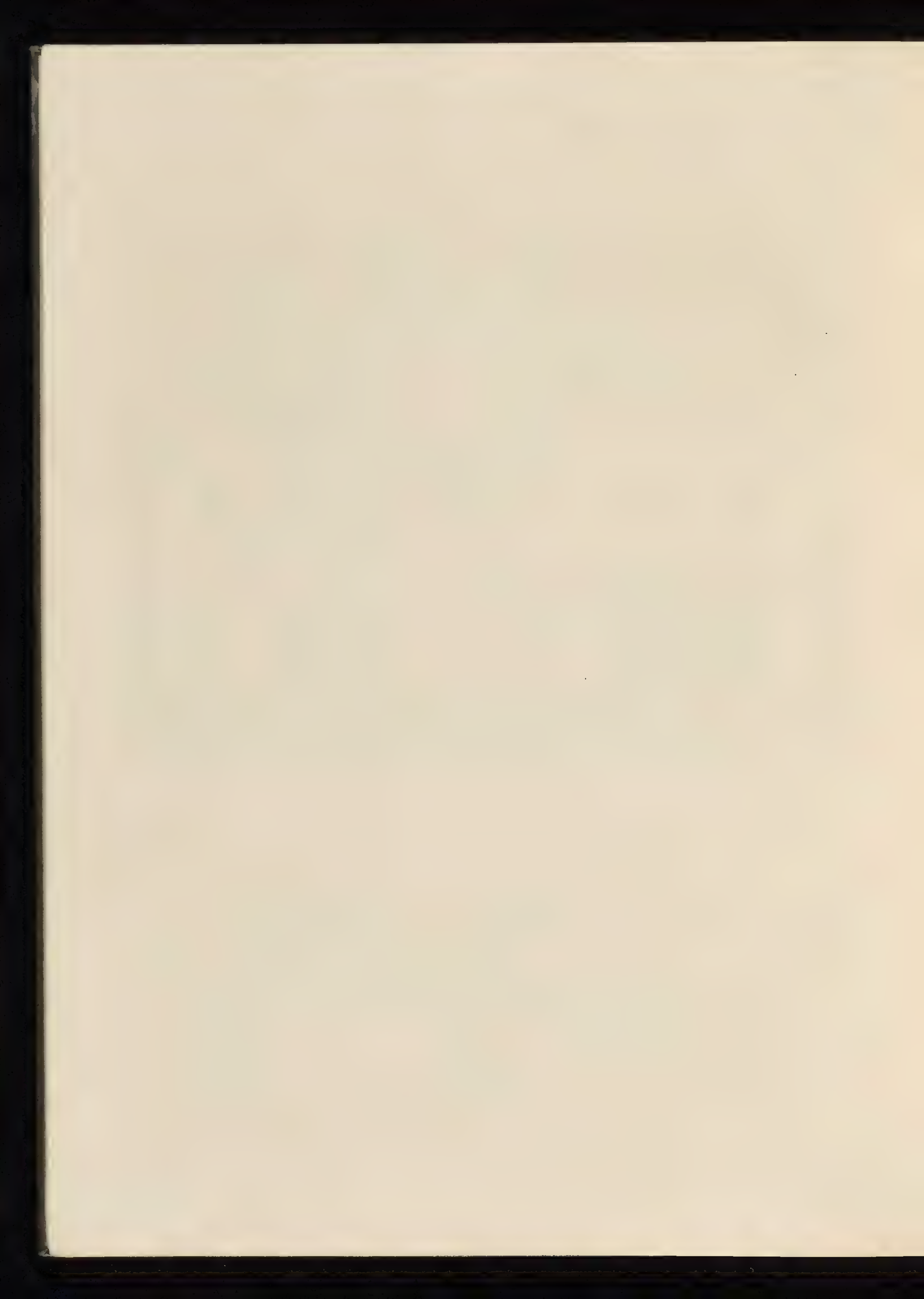


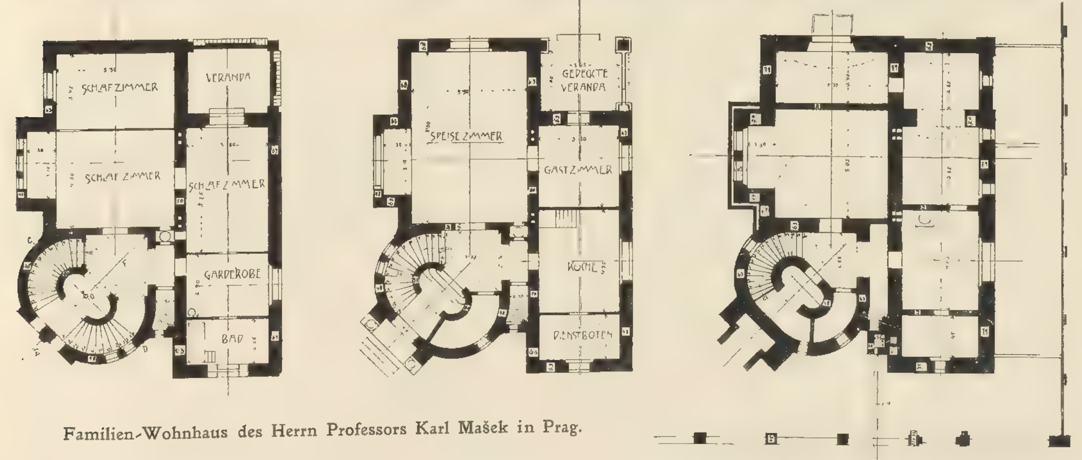
Vereinshaus in Skalitz.

Vom Architekten Dušan Jurkovič.



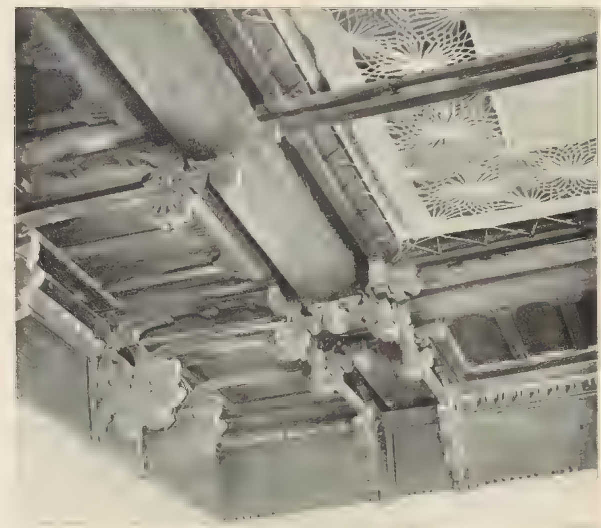
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Familien-Wohnhaus des Herrn Professors Karl Mašek in Prag.







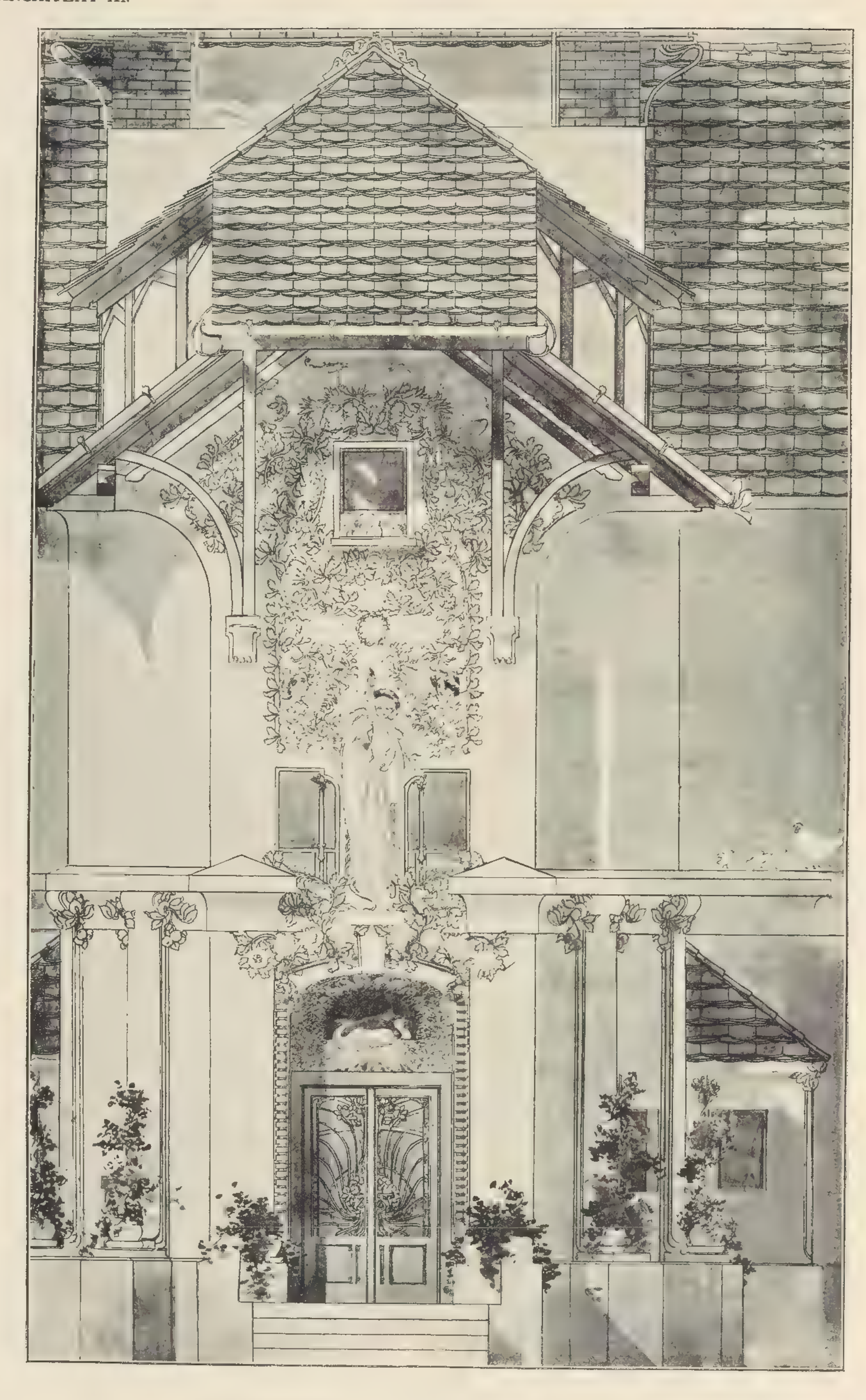
Familien-Wohnhaus des Herrn Professors Karl Mašek in Prag.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



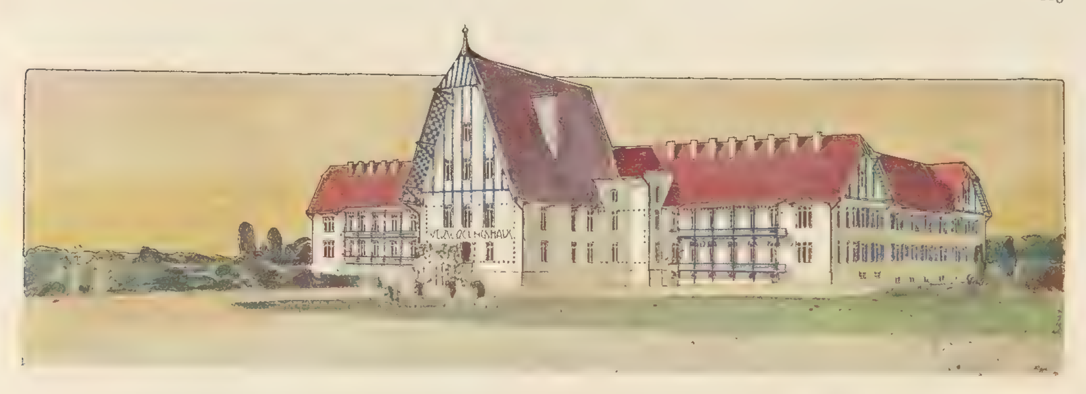
Familien-Wohnhaus des Herrn Professors Karl Mašek in Prag.

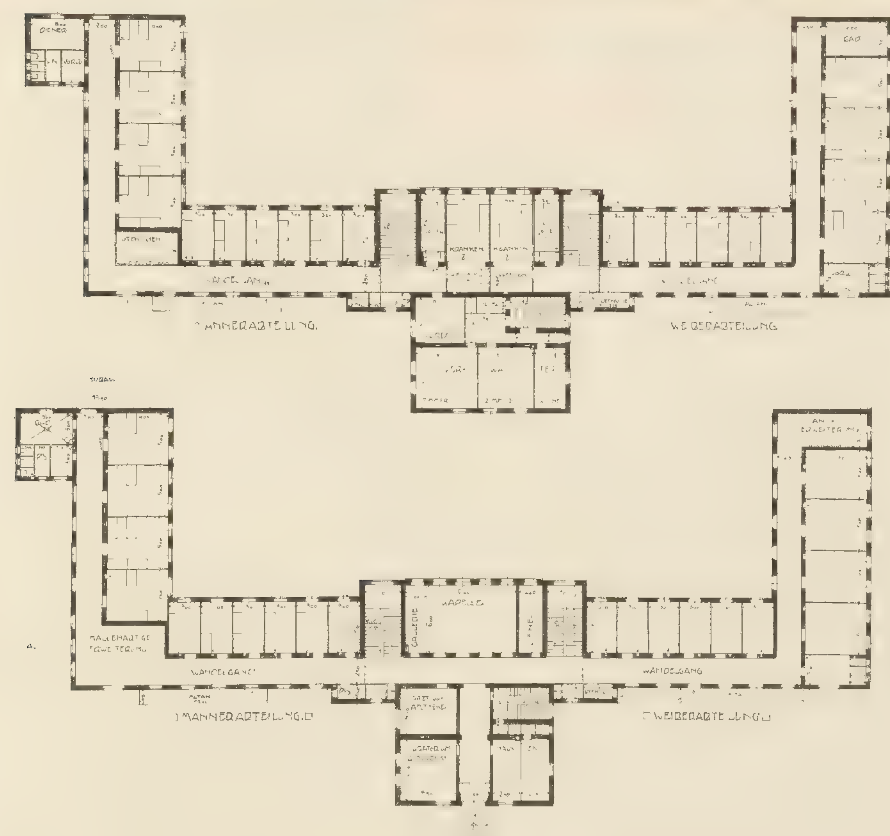
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.



Familien-Wohnhaus des Herrn Professors Karl Mašek in Prag.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

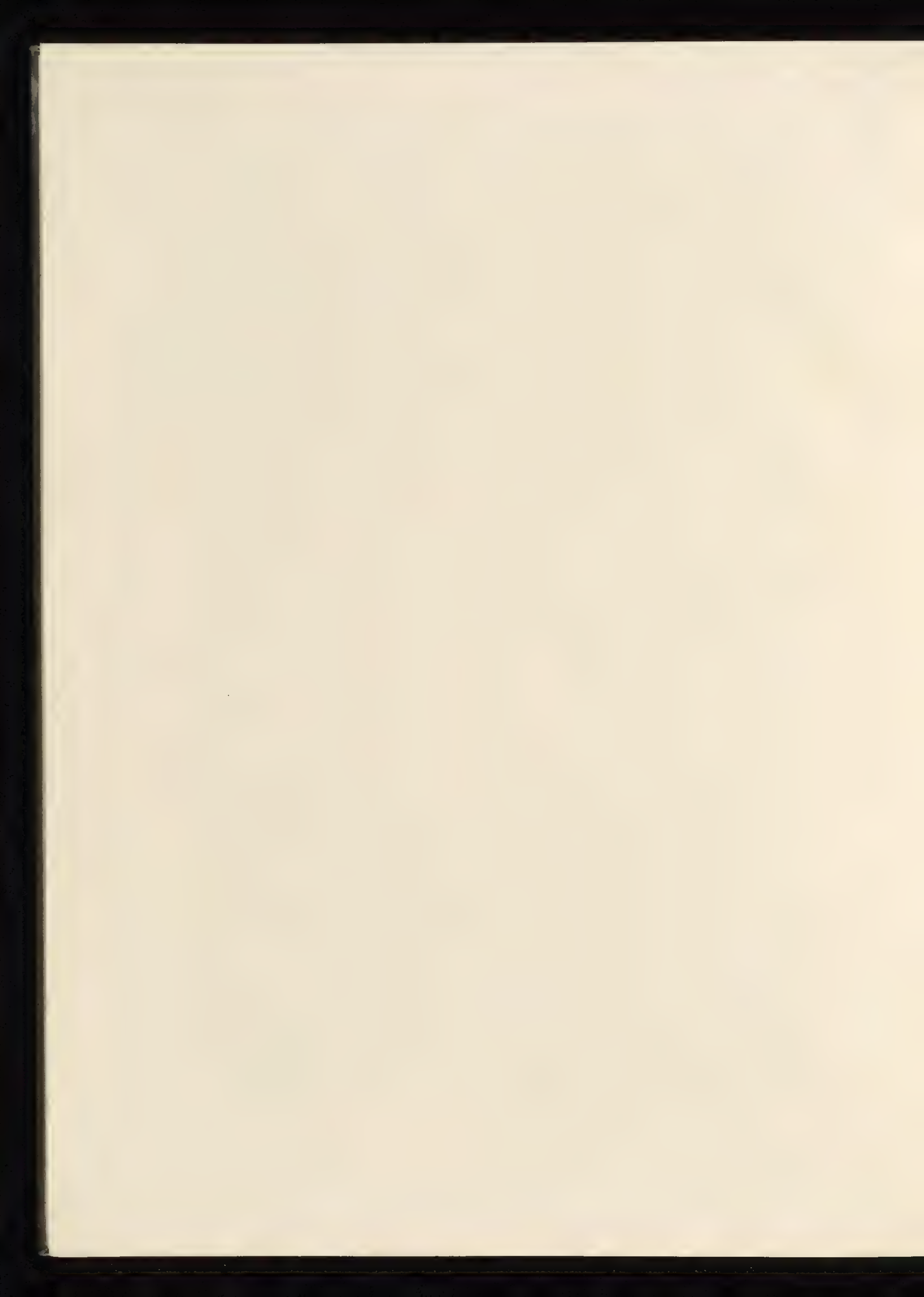


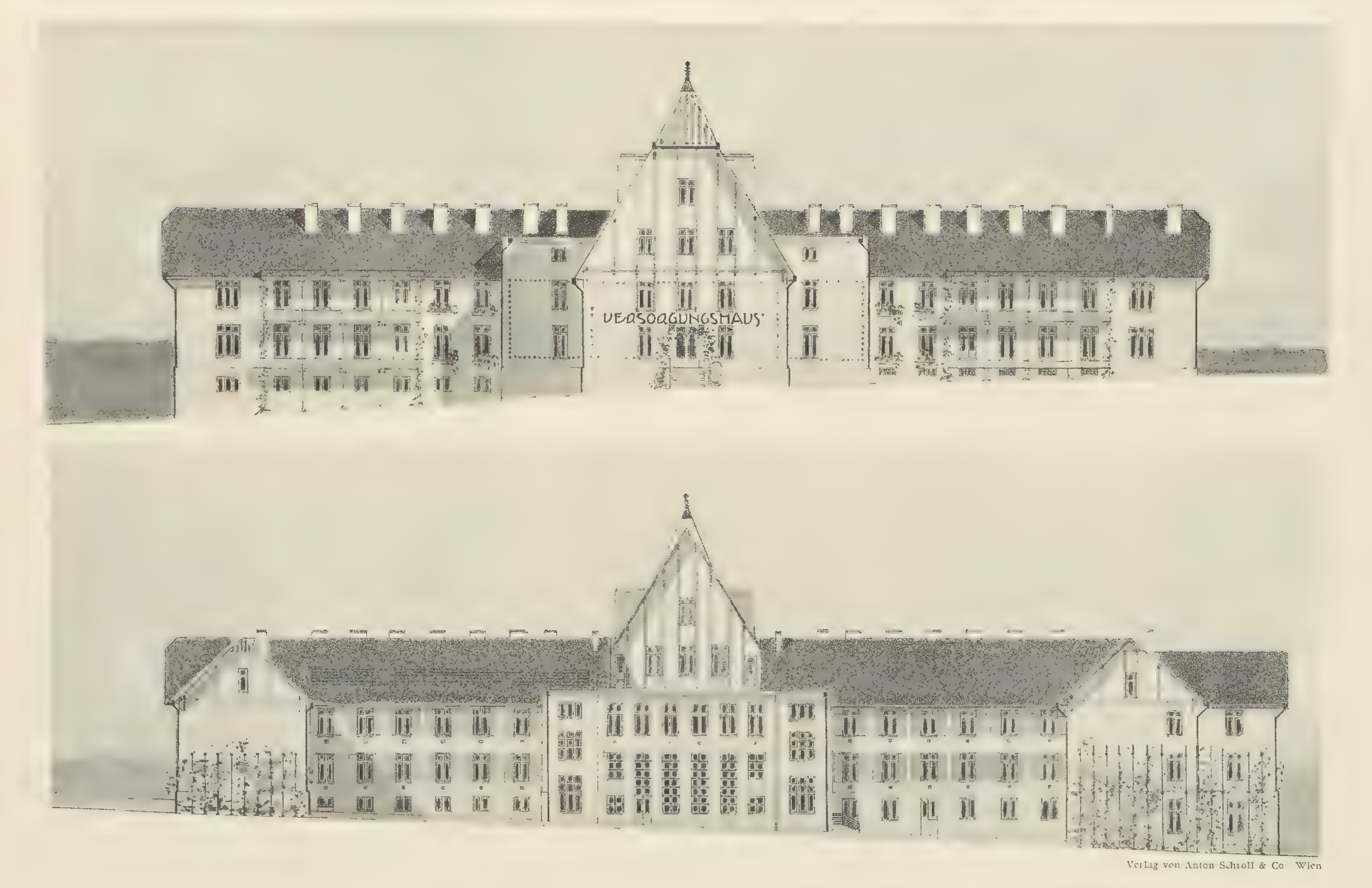


Konkurrenz um das Siechenhaus in Maffersdorf.

Vom Architekten Emil Pirchan.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

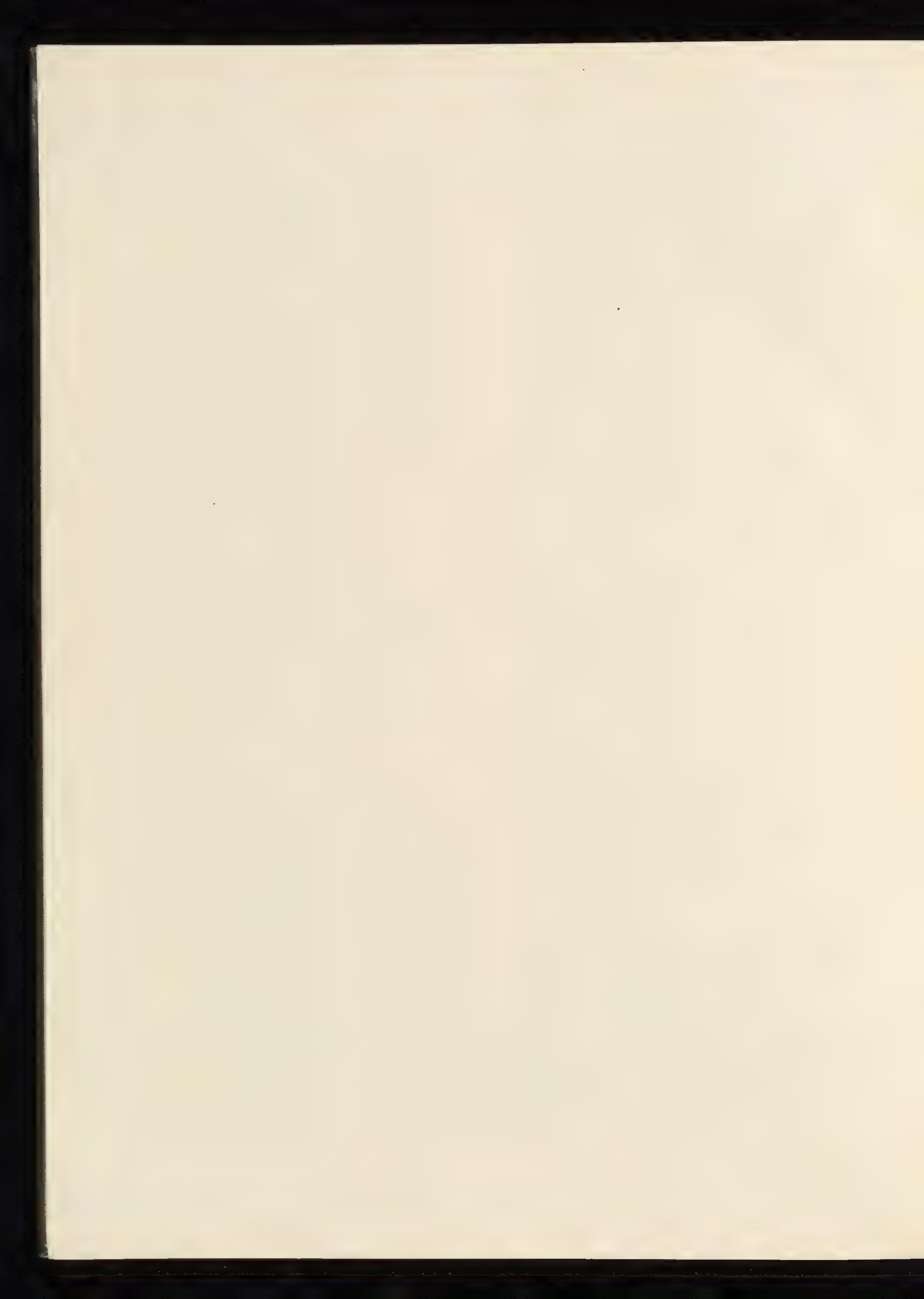


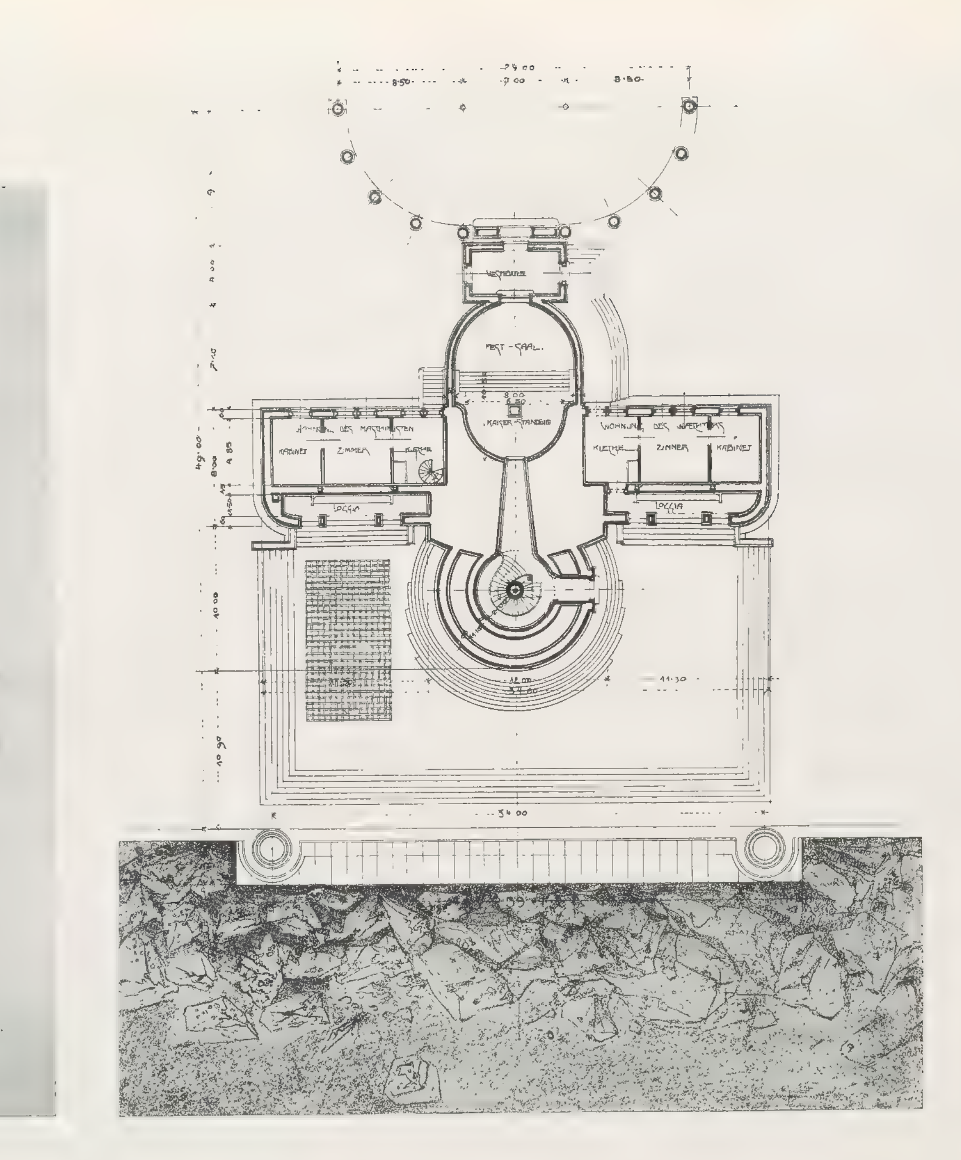


Verlag von Anton Schroll & Co Wien

Konkurrenz um das Siechenhaus in Maffersdorf.

Vom Architekten Emil Pirchan.

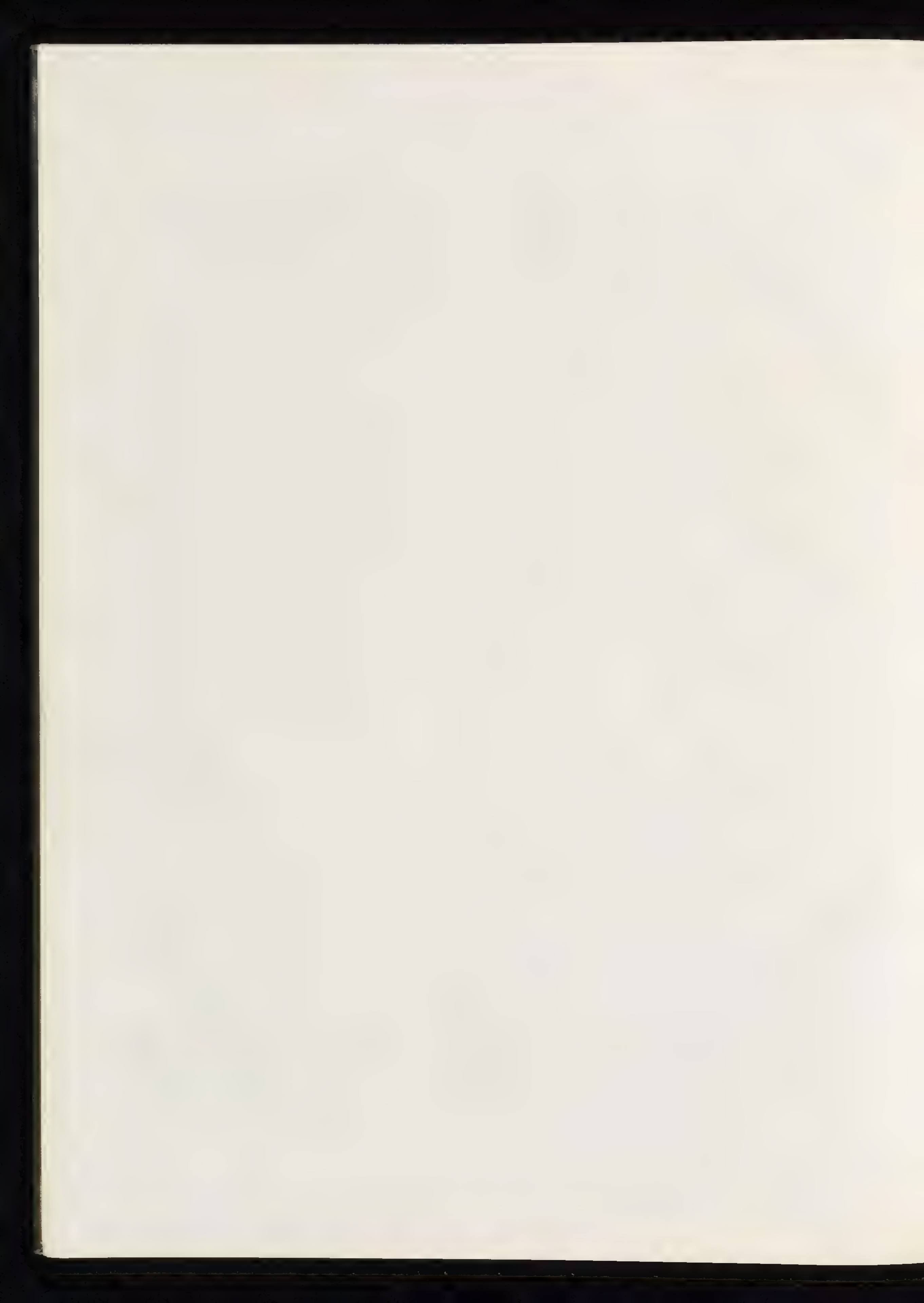




Monumentaler Leuchtturm für Triest.

Vom Architekten C Dorfmeister.

Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.





Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Zins-Wohnhaus in Wien, I. Madergasse.

Vom Architekten Ludwig Müller.

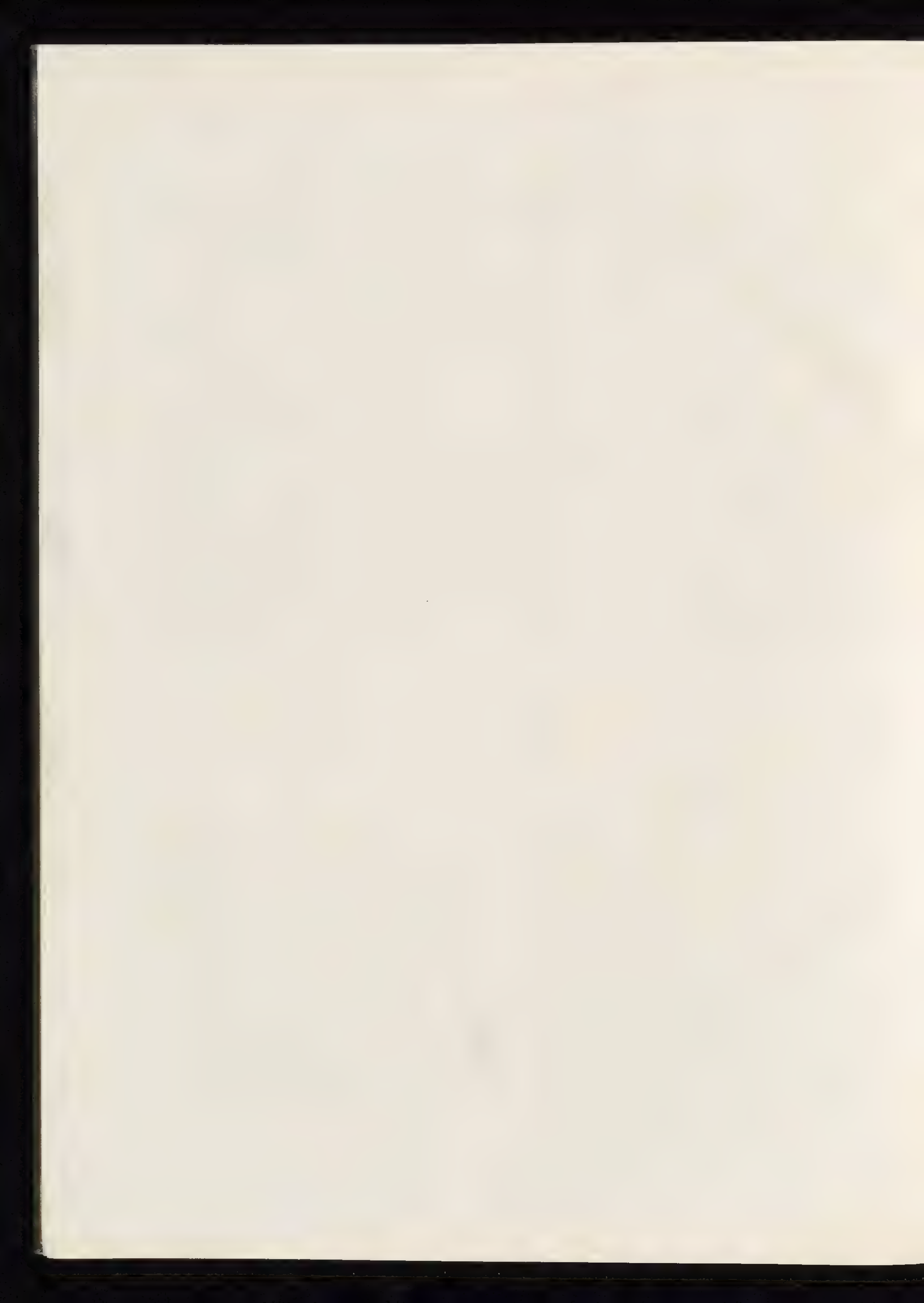




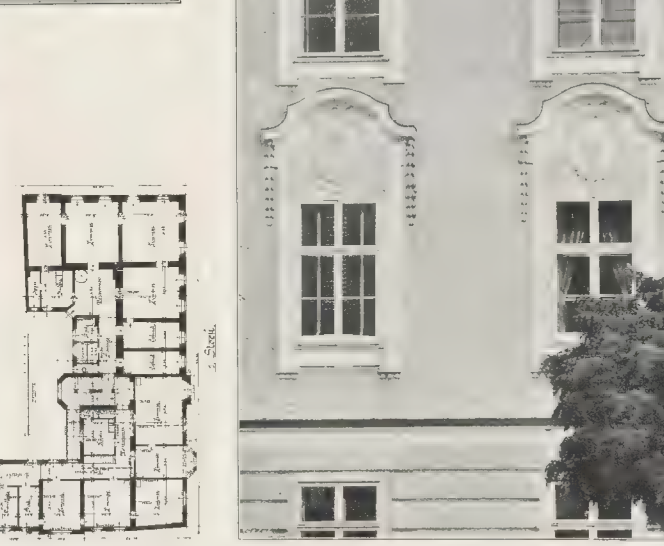


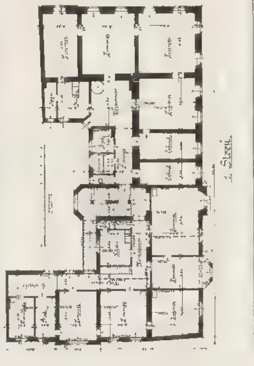
Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

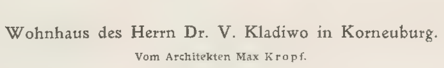
Vom Architekten Alfred Rodler.







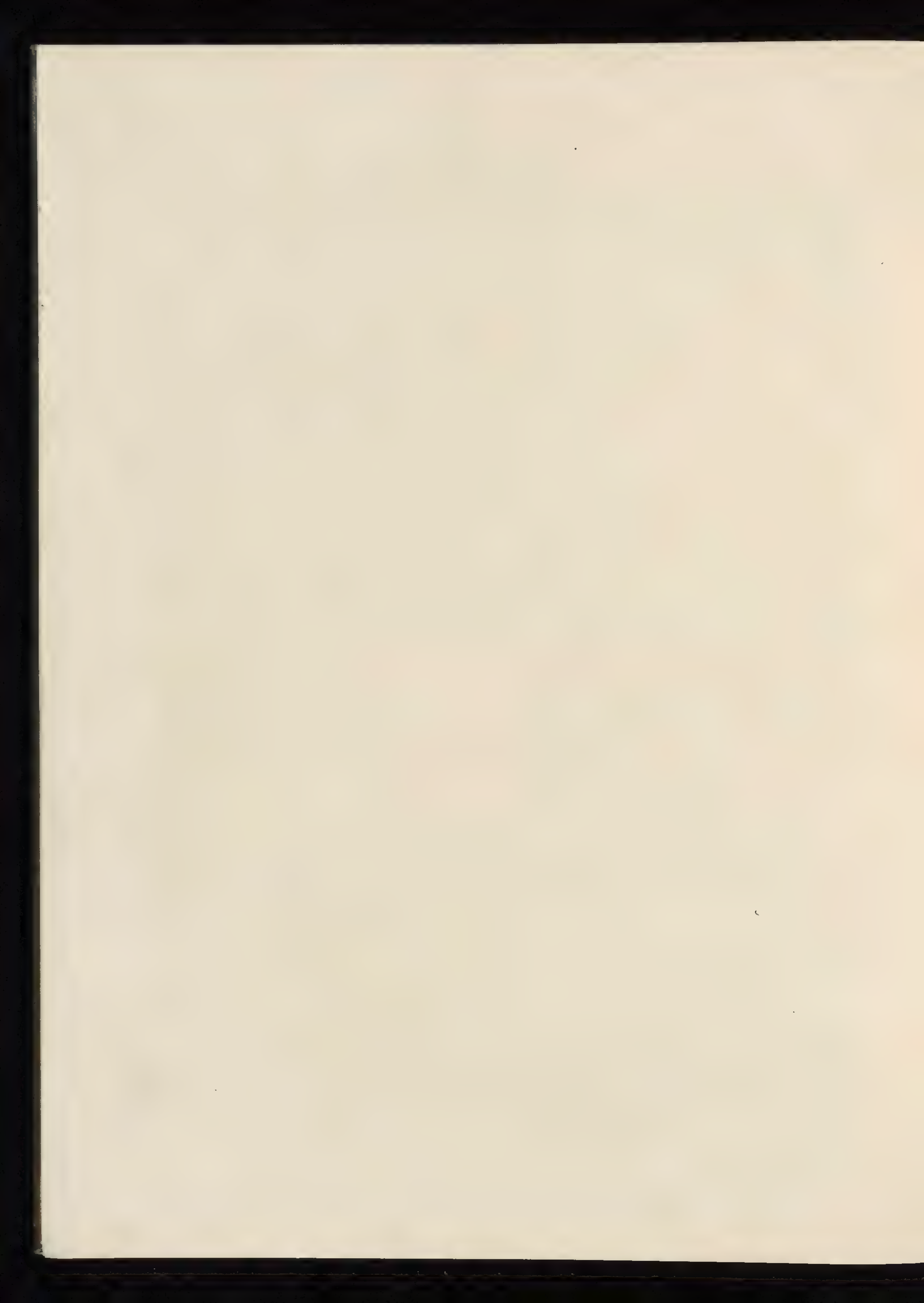


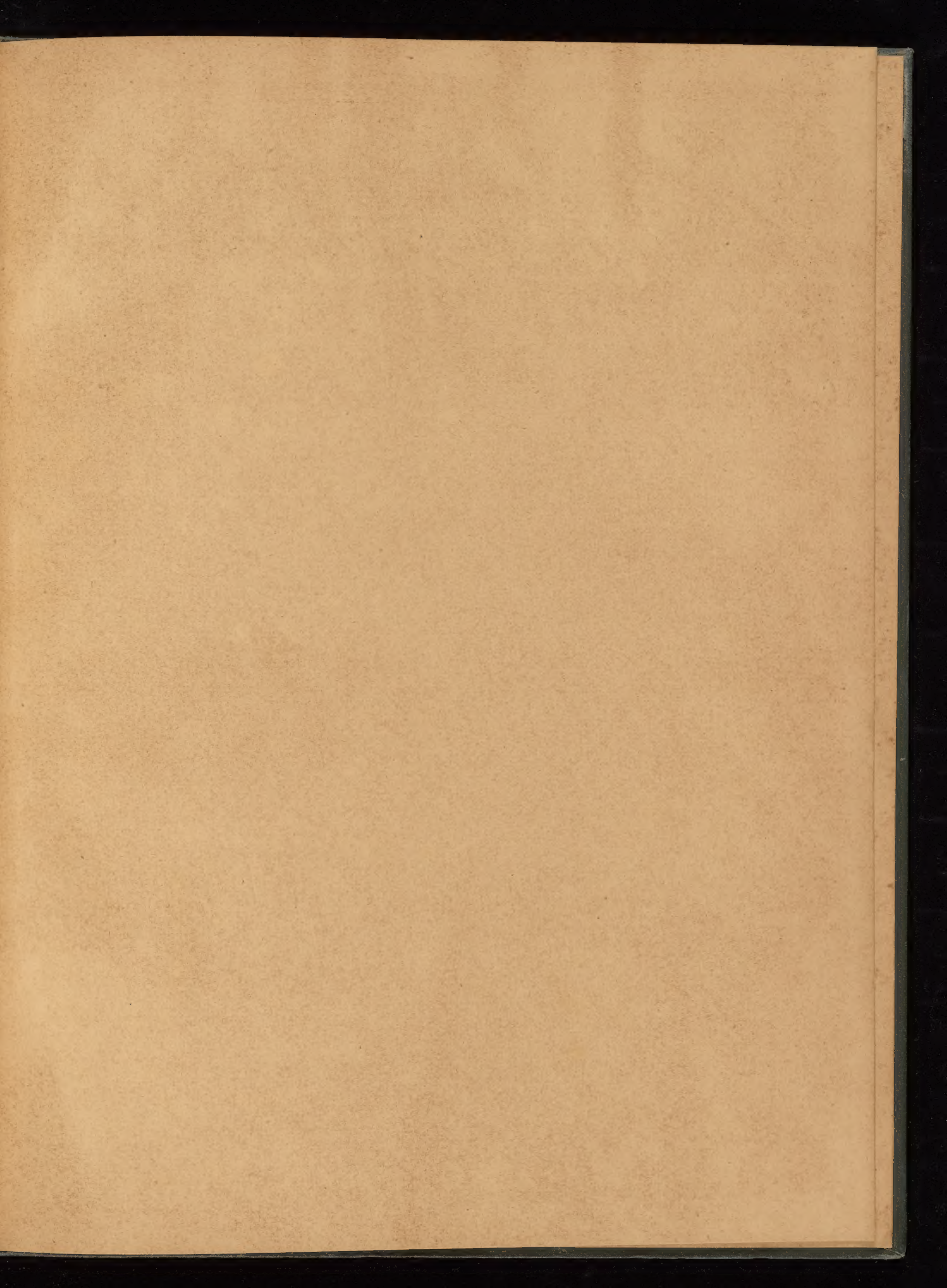


Verlag von Anton Schroll & Co., Wien.

Wohnhaus des Herrn Dr. V. Kladiwo in Korneuburg.

Vom Architekten Max Kropf.








GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00620 0964

